INTER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**



NOVIEMBRE | 2018 | AÑO 6 | NÚM 58 | COORDINACIÓN **NACIONAL DE DANZA**

INTER DANZA

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

Hayde Lachino
Editora
Juan Antonio Di Bella
Corrección de estilo
Nancy Elizabeth Morales Muñiz
Diseño editorial
Daniel Lugo
Gestión de archivo fotográfico

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
María Teresa Trujillo Posadas
Subcoordinadora Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Gabriel Torres
Administrador del Teatro de la Danza
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público



FOTO DE PORTADA: DÍA DE LOS DESCARNADOS.
FOTO DE SANDRA HORDÓÑEZ.

EDITORIAL

UNO DE LOS OBJETIVOS DE LA REVISTA *INTERDANZA* ES PODER GENERAR UN ESPACIO PARA CONOCER A CREADORES, compañías, estilos y, de manera importante, la danza que se hace en América Latina. En esta ocasión, hemos dedicado el número a la danza en Ecuador, país que cuenta con una muy rica e interesante historia, en donde destacan artistas que guían a toda una nueva generación de jóvenes que irrumpen en la escena nacional ecuatoriana con gran fuerza, otorgando vitalidad y nuevas perspectivas a un escenario ya fecundo en propuestas. Nos sentimos especialmente orgullosos de contar con la colaboración del maestro Wilson Pico, quien, mediante un texto muy personal, nos cuenta su propia historia, por donde podemos entrever el devenir de la danza ecuatoriana.

Nuestros lectores podrán encontrar también una colaboración de la actual directora de la Compañía Nacional de Danza de Ecuador, Josie Cáceres; el texto es una profunda reflexión de los retos que significan dirigir una institución que por definición es "inmóvil" frente al objetivo de moverla y hacerla bailar desde la lógica de alguien que se formó en un ámbito más experimental.

Esteban Donoso nos habla del reto que implica pensar una escuela profesional de danza y de las transformaciones y desplazamiento que han acontecido en la forma de conceptualizar la formación dancística; para esto, hace un interesante recorrido en torno a la historia de la danza en Ecuador. Esteban nos comparte, además, dos entrevista hechas a docentes, en donde se puede constatar la complejidad que supone organizar el currículo de una escuela de danza.

Tamia Guayasamín, por su parte, nos relata su experiencia en torno al proyecto Esmeraldas en Movimiento, a través del cual busca visibilizar a la comunidad afrodescendiente y sus contribuciones a la cultura ecuatoriana. Un texto que nos revela la importancia de la danza para recuperar la memoria cultural de una población.

Para este número, hemos recuperado un texto que se publicó en la mítica revista *Lunes de Revolución*, que se editara desde los primeros meses posteriores al triunfo de la Revolución Cubana y en donde escribieron destacados intelectuales de diversos lugares del mundo. En esta ocasión les ofrecemos un trabajo de Ramiro Guerra en torno a la danza moderna.

Una preocupación de quienes hacemos *Interdanza* es la de lograr que éste sea un espacio para la comunidad de danza en el país, por ello, nos sentimos muy felices de contar con la colaboración del Festival Angelopolitano de Danza, que poco a poco se va colocando entre los mejores de México; esperamos que la lectura del texto los motive a conocer más sobre el esfuerzo que se hace en Puebla para llevar lo mejor de la danza al estado.

Dado que en noviembre se celebra el Día de Muertos, en nuestra sección de foto reportaje, Sandra Hordóñez se fue a documentar una serie de danza mexicas alusivas a la fecha. Las imágenes nos muestran un sincretismo cultural por demás interesante que tiene su claro reflejo en el cuerpo y la danza.

Queda aquí, para todos ustedes, un número que hemos hecho con la absoluta convicción de que conocernos es la mejor vía para hacer posible potenciar el impacto de la danza. Nos resta agradecer a Bertha Díaz por la orientación y apoyo en relación a la danza en Ecuador.

Hayde Lachino

CONTE-NIDO








dossier

14

LA DANZA EN ECUADOR

FESTIVAL ANGELOPOLITANO DE DANZA

(FAD Puebla) referente de la danza desde 2012

POR ELSA SÁNCHEZ

FOTOS CORTESÍA DEL FESTIVAL

Con la intención de ser un punto de encuentro para la creación, reflexión, perfeccionamiento técnico, vinculación y profesionalización de la danza, la Compañía de Danza Contemporánea (codaco) del Complejo Cultural Universitario (ccu) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (buap) creó en 2012 con exitosos resultados el Festival Angelopolitano de Danza (FAD Puebla).



En su primera emisión logró reunir a destacados ponentes, coreógrafos y compañías nacionales como Ángel Arámbula, Mauricio Nava, Hayde Lachino y Gerardo de la Fuente Lora, así como a las compañías La Serpiente, El Circo ContemporáNEO, danza multidisciplinaria, Fóramen y Lux Boreal.

Estos resultados permitieron que a partir de la segunda emisión en 2013, el FAD Puebla se integrara a la Red Nacional de Festivales de la Coordinación Nacional de Danza del inba, así como contar con el apoyo del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Puebla.

Emprender este sueño, liderado por la maestra Patricia Lucía Estay Reyno, Directora Artística de codaco buap-ccu y docente de la Escuela de Artes de la buap, no ha sido tarea fácil. Ha requerido la visión, el trabajo y la coordinación de un amplio equipo de profesionales que cada año ha procurado garantizar una oferta incluyente, tal y como corresponde al mundo actual de las artes.

El FAD Puebla 2018 se llevó a cabo del 22 al 27 de octubre en el Complejo Cultural Universitario de la buap. El evento ofreció más de 14 talleres, más de 100 artistas en escena, cuatro días de proyecciones de videodanza, la presentación de dos libros, 15 grupos participantes, siete funciones en teatro, una conferencia de videodanza, además de funciones de extensión en otros espacios culturales de Puebla.

La apertura del festival estuvo a cargo de los anfitriones Compañía de Danza Contemporánea buap-ccu, con una coreografía de Isabel Beteta: *En el umbral de la ausencia*, inspirada en la obra *Las troyanas* de Eurípides, la cual recrea tres momentos: Los hombres se preparan para irse, La despedida y Las mujeres se quedan-el duelo de la fuerza, obra en la cual el público tuvo oportunidad de reflexionar sobre los procesos de migración; y *Penumbra*, coreografía de Rip Parker, una referencia del pintor Francis Bacon y del bailarín Herald Kreutzburg, la sombra es elemento indispensable en el proceso de creación de esta obra.

De los grupos invitados para este año estuvieron Grupo escénico de danza española Al andalus, dirigido por Olinka Trueba, agrupación integrada por egresados del Instituto Nacional de Bellas Artes que se interesan por difundir el arte de la danza española clásica y baile flamenco; Danza Contemporánea Punto Cero, dirigida por Lia Viridiana Domínguez Rodríguez, agrupación fundada en 2013 y que ha participado en diversos festivales nacionales, así como en Toledo, España; Nemian Danza Escénica, que este 2018 celebra 25 años; una selección del 18º Premio de Culiacán de Coreografía 2017: *One Hit Wonder, Coraza y Reminiscencia*; y Utopía Danza/Teatro, Último Tren Danza-Escena y Áthros Danza Contemporánea, en la extensión del FAD el 18 de noviembre.

Como parte de la extensión y colaboración de los festivales Subterráneo Escénico, Qrodanza Festival Internacional y FAD, se presentó *Movimiento y cuerpo* en diversos espacios alternativos, una mirada desde el teatro pobre al movimiento estudiantil del 68, con 10 obras creadas por jóvenes coreógrafos-intérpretes.

Los talleres de danza los impartieron destacados maestros, coreógrafos y bailarines como Isabel del Rosario Stange Espínola con “Cuerpo y autoestima” y Alejandro Schwartz Hernández con “Espacio escénico como recurso para la dramaturgia”.

Debido al amplio número de participantes, este año se organizaron seis grupos para participar en diversos talleres: Técnica de danza contemporánea método Leeder (Rafael Edgar Robles), Broadway Jazz (Francisco Magaña Velázquez), Danza clásica (María Eugenia Heredia Altamirano), Yoga (Roberto Cruz Romero), Bailes de salón (Luis Carlos Robledo de Urrieta), y Técnica de danza contemporánea método Francis (Alejandro Schwartz).

Asimismo, los grupos locales y emergentes tuvieron un espacio en el FAD Puebla 2018 dentro de “Escaparate poblano”, en donde participaron los grupos Jazz Repre (grupo representativo de danza del Instituto Tecnológico de Monterrey Campus Puebla), Colectivo de Danza Oriental, Compañía Experimental Artística de Danza Contemporánea (ceadac), loto (de la Licenciatura en Danza de la BUAP), Legado Dance Crew y Sankarani. La función colectiva se llevó a cabo el 27 de octubre, a las 16:00 horas, en el Andador Cultural.

En el ciclo de videodanza se proyectó una selección oficial del festival “Agite y Sirva 2018” y la presentación de resultados, así como una residencia internacional y laboratorios híbridos expandidos. También se impartió la conferencia Creación y pedagogía de videodanza, sin olvidar la presentación de los libros *VideoDanza: creación híbrida y El cuerpo en videodanza.*

Este es sólo un ejemplo de lo que el FAD Puebla ha alcanzado en cada emisión: por un lado, el aspecto académico, que busca preparar y actualizar a los estudiantes y profesionales de la danza en el país, abriendo un espacio para el diálogo y el intercambio de experiencias exitosas; por otra parte, la divulgación de la danza, siendo escenario para compañías locales y emergentes, pero también acercando al público a propuestas y compañías de amplia trayectoria y reconocimiento nacional e internacional.


FUNCIÓN DE VIDEODANZA


TALLER MÉTODO FRANCIS

TALLER “INTERACCIÓN EN DANZA: ACUERDOS Y LÍMITES”



TALLER "INTERACCIÓN EN DANZA: ACUERDOS Y LÍMITES".



La realización de la séptima edición del FAD Puebla 2018 es resultado de la colaboración que en conjunto desarrollan la buap y su Complejo Cultural Universitario, la Facultad de Artes, la Red Nacional de Festivales de la Coordinación Nacional de Danza del inba, la Secretaría de Cultura y Turismo del Estado de Puebla y Escenika.

Estas colaboraciones son resultado de las buenas experiencias en festivales anteriores, ya que cada emisión ha logrado reunir a destacadas personalidades del mundo de la danza como Hayde Lachino, investigadora, productora y videoartista, así como codirectora del Festival Internacional de Danza y Medios Electrónicos (2013); Mauricio Nava, ganador en tres ocasiones del premio inba-uam en el Concurso de Creación Coreográfica (2012); Ángel Arámbula, mención honorífica como mejor ejecutante masculino dentro del primer Concurso de Coreografía en Espacios Urbanos Monterrey (2012); Clarisa Falcón Valerdi, maestra de la Academia de la Danza Mexicana del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza y fundadora de la Escuela Nacional de Danza Clásica (2014); Gregorio Trejo, miembro artístico del Sistema Nacional de Creadores de Arte (conaculta-fonca) y Premio Nacional de Danza inba-uam (2015).

Asimismo, las compañías que han estado en el escenario del festival suman agrupaciones como Metamorphosis Danza Teatro (2017), Athosgarabathos (2016), Fóramen M Ballet. Danza que invita a la acción (2015), Contradanza y Malitzi Arte Escénico (2014), Nemian (2013) y Lux Boreal (2012), por mencionar algunas.

Como parte del trabajo de divulgación de la danza, se han realizado extensiones del festival, abriendo funciones en otros espacios en Puebla, como el Teatro Principal y la Casa de la Cultura, así como en municipios del interior del estado; además, la extensión ha alcanzado otras fechas y otras ciudades con el apoyo de la Red Nacional de Festivales.



TALLER DE DANZA CLÁSICA.



TALLER VINSAYA YOGA.

dossier

LA DANZA EN ECUADOR



caminos Y CHAQUIÑANES

POR **WILSON PICO**

Hace 60, 50 años, en mi país, un padre o una madre de familia de escasos recursos "entregaban" un hijo a un maestro artesano, en muchos casos suplicaban para que el adolescente fuera recibido como aprendiz de un oficio, como zapatería, carpintería o sastrería. A las hijas mujeres se les "entregaba" a las modistas o costureras expertas.

Poner al hijo en las manos de un maestro era garantizar el futuro de ese niño. Era también poner "en camino" al aspirante –le guste o no el oficio elegido. En la mayoría de los casos, la "entrega" iba acompañada de la autorización para que el maestro se sacara la correa y reprendiera al alumno a correazos si el hijo se portaba perezoso.

Los días que conforman la cotidianidad del oficio es un tiempo largo, larguísimo para el aprendiz. Las horas entre el desayuno y el almuerzo de mediodía se vuelven interminables. La buena actitud del aprendiz no es suficiente y con frecuencia parece que el chico no está aprendiendo nada; hay la sensación de estar haciendo cosas que no tienen nada que ver con los secretos del oficio.

En las familias pobres había tres caminos a seguir para los hijos varones. El primero, tratar de que el hijo pase la escuela, el colegio y llegue a la universidad y logre una profesión con título académico. Esta era –y es– la mayor aspiración: que llegue a ser doctor, o al menos ingeniero. Si el chico era buen estudiante, también había la posibilidad esperanzadora de que llegara a ser cura. Si el niño "no servía" para el estudio, el segundo camino era embarcarle en un oficio, en el taller de un maestro artesano. Otra alternativa del segundo camino era que durante el servicio militar obligatorio, luego de pasar la temible "conscripción", el joven se quedara en la carrera militar, entre los oficiales de baja graduación.

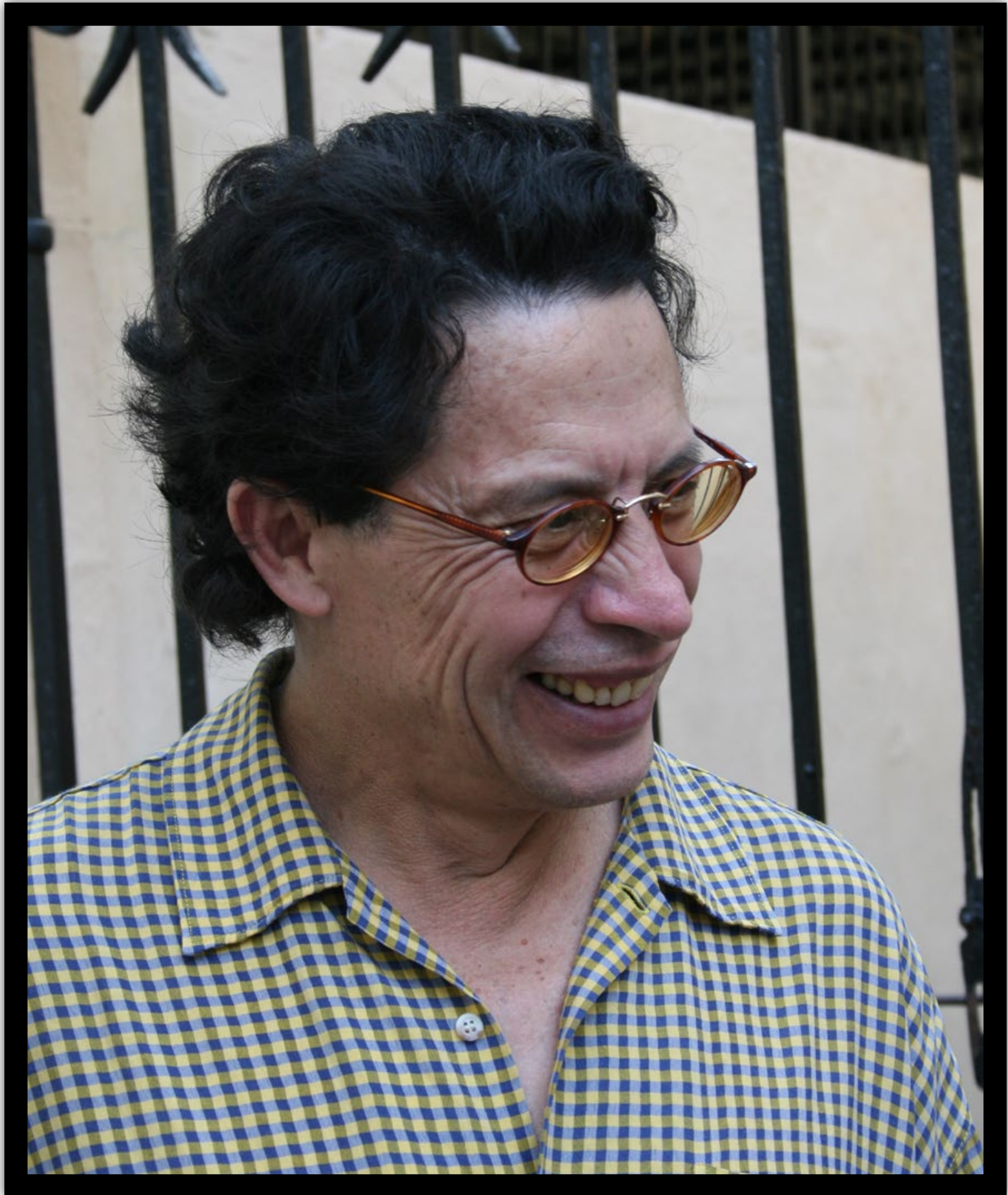
Había un tercer camino, que era el más arriesgado, pero sólo era posible intentarlo si el chico tenía coraje y las mínimas aptitudes. Era aprender a ser torero o ser boxeador. No era algo que los padres buscaban, ¡al contrario!, pero se aceptaba si el joven tenía éxito, porque entonces, al menos, era "bien macho" y ganaba dinero y popularidad.

De plano quedaba descartada la posibilidad de una carrera artística, como la música o la pintura; éstas eran vistas, más que como un cuarto camino, como un *chaquiñán*[1] por donde el joven llegaba muy pronto "a la perdición". Ser pintor, músico, bailarín, actor o poeta no estaba en el imaginario como oficio, menos aún como profesión.

PRIMEROS PASOS

Yo no puedo decir como Isadora Duncan que comencé a bailar en el vientre materno. Al imaginar ese inicio uterino, pienso primero en mi madre, en su labor de parto de su hijo número once y siento pudor y agradecimiento por haber sido cuidado con amor, a pesar de venir a ser una carga más en la existencia de mi madre.

1.Chaquiñán es una voz del habla popular de la sierra ecuatoriana; deviene del quichua: chaqui significa "pie" y ñán significa "camino". Se refiere, pues a un camino generalmente estrecho, un sendero que se ha trazado por el tránsito a pie de algunas personas.



ARCHIVO WILSON PICO

Antes de llegar al oficio de la danza, el destino quiso ponerme a prueba y me abrió puertas y caminos. Fui, por propia opción –mientras estudiaba en la escuela primaria– lustrabotas y vulcanizador y, en la adolescencia, aprendiz de joyería y operario de tapicería, mientras estudiaba violín en el Conservatorio de Música y pintura en Extensión Universitaria. La verdad es que quise con toda mi alma, para complacer a mi madre, llegar a la universidad, pero no pude terminar mis estudios de bachillerato. Con esperanza me arrojé a las emisoras de radio a cantar de baladista. Con igual determinación me subí a los cuadriláteros de box a "cruzar guantes" y rápidamente fui arrojado una y otra vez a la lona.

SEGUNDOS PASOS

A finales de los años sesenta del siglo anterior, la franciscana ciudad de Quito todavía tenía quebradas. El progreso desordenado de la ciudad eliminó la vida vegetal y animal originaria. Ojos de agua y fuentes naturales cristalinas fueron borrados o taponados. En este territorio que ya no existe, jugábamos los niños y los adolescentes de los barrios populares. Tuve la suerte de jugar en esos sitios con hermanos y amigos poco antes de descubrir el oficio de la danza. Correr, brincar, bañarse en las fuentes naturales, trepar los árboles, columpiarse, rodar por la hierba, caer y levantarse era, sin darnos cuenta, un entrenamiento corporal muy eficaz.

AGAZAPADA PERMANECÍA LA DANZA

Cómo, por qué llegué a una sala pequeña en la Casa de la Cultura donde se dictaban clases de ballet, es como haberme dejado empujar suavemente, con delicadeza extrema, de los dedos de la vida. Curiosamente, cuando pisé por vez primera la sala, sentí que ese lugar me estaba esperando. Lo que me "atrapó" desde un inicio, fue la disciplina del oficio. Estaba prohibido faltar o atrasarse. En vez de asustarme, ese requisito me gustó.

Poco a poco, con el pasar de las horas, días, meses y años experimenté cómo todo lo demás iba quedando en segundo lugar. Ahora, al decir "danza" siento que lo que quiero decir es "cuerpo", "herramienta". Es como que mi cuerpo hubiera sido un violín, una guitarra, una voz, un lienzo, una hoja en blanco para escribir; era instrumento de movimiento, de quietud y de silencio.

SILENCIOS QUE HABLAN

Mi pasión por la danza aumentó en las primeras coreografías que bailé, de 1967 a 1979, todavía como alumno avanzado de la Escuela de Danza de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Pero a los 19 años empecé a sentir una especie de "cosquilleo" y una voz que me demandaba empezar a crear mis propias danzas. No había dónde aprender ni había nada que ver en el único escenario de la ciudad, el Teatro Nacional Sucre.



TROTES DE PÁJARO 1979 QUITO ECUADOR FOTO NATASHA SALGUERO ARCHIVO WILSON PICO



Prácticamente, había visto muy poco aparte de las cinco coreografías de la escuela. Sin proponérmelo, estaba en el cuarto camino. Y este camino era, realmente un *chaquiñán*. Apenas una senda por donde pocos habían transitado, apenas trazado...

Entonces, tuve que empezar a "crear de la nada". El primer recital que estrené, en 1970, a los 20 años, debió tener muchos defectos, pero tuvo algo originario que todavía no puedo olvidar. El programa se presentó con el nombre de "Coreografía Experimental". Estrené tres dúos y un solo: *Silencios que hablan*, mi primera danza de solista. Con este recital comenzó mi proceso de coreógrafo, que no se ha detenido nunca hasta la actualidad.

PARTITURAS

Al comenzar un montaje, casi siempre tengo un buen número de preguntas sobre el tema, la idea o la sensación que existe dentro de mí para empezar un acto escénico. Estas preguntas son fundamentales. Son como un motor encendido que permite que el entusiasmo se mantenga vivo durante todo el proceso del montaje Estas preguntas me acompañan todo el tiempo. Dentro y fuera de la sala de trabajo. No todas son para contestarlas o para encontrar la respuesta. Hay algunas que perduran más allá del montaje.

Para mí un montaje tiene que ser suficientemente atractivo. Me tengo que enamorar de la temática, del asunto, de la situación. El proceso de un montaje es una ocasión de escribir, de apuntar y de registrar sentimientos, ocurrencias, deseos, recuerdos, pensamientos y sueños. Es también particularizar el sentido de la observación en la vida cotidiana, de tal manera que el tema que estoy trabajando cruza mi vida pública y privada. Si bien las intuiciones y las ideas se concretan en la sala de trabajo, antes han tenido un seguimiento y un alimentarse en las observaciones de las personas, objetos y situaciones –a veces en apariencia insignificantes.

El momento de transformar las ideas y sentimientos en movimientos, gestos y situaciones en la sala de trabajo es un punto clave: es cuando comienza a construirse el lenguaje escénico que se va a utilizar en la obra. Los primeros hallazgos casi siempre necesitan ser comprobados una y otra vez. Estas revisiones nos permiten vislumbrar materiales más escondidos o reafirmar los que se encontró.

En ocasiones, antes de comenzar el montaje, ya tengo una estructura o guión totalmente definido. Pero prefiero darme el suficiente tiempo para experimentar.

El orden, el ensamblaje definitivo de las acciones es lo último que hago antes del estreno. Pero antes de la estructura definitiva, es posible verme con buen número de papelitos (donde están apuntados los nombres de los momentos, cuadros o partes que están conformando el montaje) sobre el suelo o una mesa grande; los ordeno y desordeno de diferentes maneras pensando en el tema que me ha acompañado todo el tiempo de trabajo.

DIGRESIÓN

En 1990, estuve por México una vez más y tuve el gusto de saludar con una entrañable amiga mexicana, Patricia Cardona, periodista e investigadora estética de artes escénicas. En ese encuentro ella me regaló el manual para coreógrafos de danza-teatro *Caballo de plata*, hecho por ella en coautoría con Eugenio Barba a propósito de un seminario que Barba dictara en 1986 en el Distrito Federal. Con el manual en mis manos, pensé en aquellos años en los que yo buscaba dónde aprender, e incluso me veía sentado en un pupitre, con un lápiz en la mano y un cuaderno en blanco, tomando apuntes. Pero la vida –otra vez– tenía un proyecto diferente conmigo: me puso de bruces en las calles de mi país, de Latinoamérica y el mundo... Allí tuve que aprender a coreografiar mirando los gestos, movimientos, colores, olores, diseños y tensiones de mis entornos. En los días y en las noches me puso a observar, ver, incluso escudriñar la vida. Leer las gestualidades e intenciones de las personas, los movimientos de los animales, las plantas y los objetos mecánicos. Aprender de las otras artes. Aprender de los autores que leo.

EL TEXTO

Sin habérnoslo propuesto, creo que un número considerable de coreógrafos en el mundo hemos ido construyendo una dramaturgia en nuestros respectivos procesos de trabajo. Somos conscientes de que, aunque no queden registradas nuestras obras en libros (como en el teatro) por intermedio de monólogos, diálogos o coros, no por eso carecen de un "texto", ni de una estructura escénica. A propósito comenta Eugenio Barba: "La causa y finalidad de toda obra de arte está en la construcción de una estructura: ésta puede ser de sonidos, de colores, de movimientos, de figuras geométricas, de palabras, pero siempre una estructura"[2].

En este punto, me parece muy importante citar al maestro Enrique Buenaventura, ya que él va más allá en el concepto de dramaturgia, gracias a su larga y fructífera práctica escénica, cuando nos dice: "Ahora bien, si el texto escrito no es más ni menos que uno de los lenguajes del texto del espectáculo (el cual establece una organicidad discursiva con los otros textos o lenguajes no verbales), el concepto de dramaturgia no debe reducirse a los textos escritos para el teatro"[3].

En este sentido, pienso que Diego Pérez describió con certeza el "texto" que manejábamos en nuestras danzas con el Ballet Experimental Moderno[4] en uno de los programas de mano: "Saturados del lumpen proletario que inunda la ciudad petrolera, hacemos una danza con sus gestos, sus 'patojeos', sus socarronerías, sus hambrunas, sus magias, sus miserias. Describimos, a propósito o sin darnos cuenta, el *gestus* del lumpen proletariado. Y ese resultado es nuestra danza. Hacemos música con cuerdas rotas, con cucharas chocando, con quejidos, con ruidos grabados de carros, de rocolas, con ladridos. Hacemos el vestuario con harapos, con pantalones rotos, bolsones, con batas de mujeres, con escobas".

2.Barba, Eugenio y Cardona, Patricia, Caballo de plata, (manual para coreógrafos), México DF, UNAM, 1986, p.20

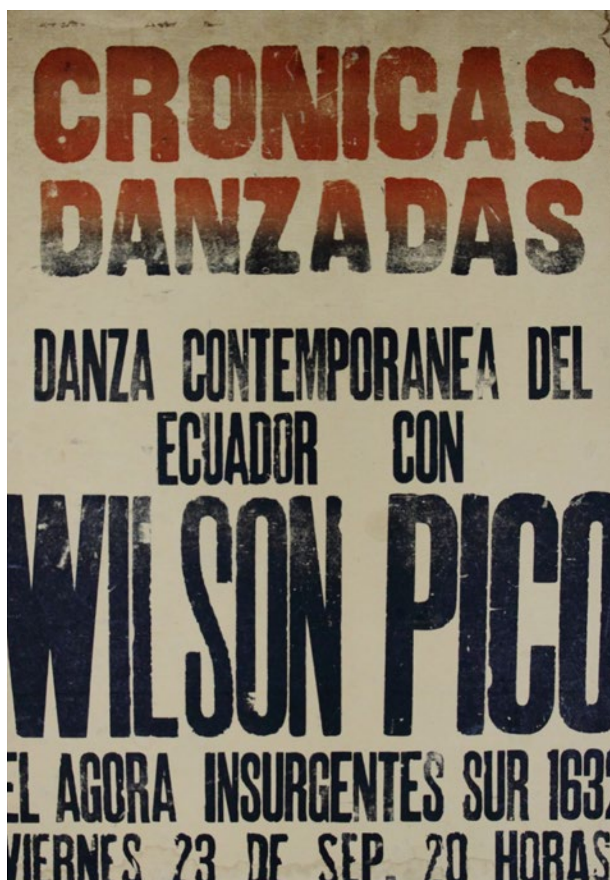
3.Buenaventura, Enrique, *Notas sobre dramaturgia*, Cali, TEC, 1986, p.17.
4.El Ballet Experimental Moderno, BEM, fue el primer conjunto de danza moderna en el Ecuador. Su director fue Wilson Pico. Su núcleo fundador estuvo integrado por Wilson Pico, Diego Pérez y Julio Pico. Existió en Quito entre 1972 y 1974.


PATRICIA CARDONA


EUGENIO BARBA_FOTO ORF3US_FUENTE WIKIMEDIA COMMONS



1972 QUITO, ECUADOR. BALLET EXPERIMENTAL MODERNO BEM AFICHE DE ARCHIVO WILSON PICO FOTO MANUEL I. PICO



1977 MÉXICO DF AFICHE DE ARCHIVO WILSON PICO FOTO MANUEL I.PICO

WILSO
PIC

NO

COREÓGRAFO,
BAILARÍN,
MAESTRO
Y DIRECTOR DE DANZA/TEATRO ECUATORIANO.

Es considerado por la crítica nacional e internacional como el artista fundacional de la danza moderna, contemporánea y de la danza/teatro en el Ecuador. Estudió ballet, danza y técnicas teatrales en Quito, Guayaquil, Caracas, México y Nueva York, pero se considera básicamente autodidacta.

Desde 1970 ha creado un importante corpus coreográfico, con más de 180 obras puestas en escena y estrenadas, tanto para solista como para grupos. Ha presentado sus solos de danza en casi todos los países de América, desde Canadá hasta Argentina, en varios de Europa y en el Japón, con entusiasta recepción del público y de la crítica. Entre su vasta producción de solos, se pueden recordar obras como *Mujer, Boca Ira, El boxeador, El cuarto de don Lú y Polvo que baila.*

Ha dirigido en residencia obras con grupos de Puerto Rico, Costa Rica, Colombia y Estados Unidos. También ha fundado y dirigido el Ballet Experimental Moderno Vivadanza, el Taller de Experimentación Escénica y actualmente el Teatro del Cuerpo Hilo de Plata. Fue cofundador y dirigió por dos décadas el Frente de Danza Independiente. Como maestro, ha impartido talleres y seminarios para bailarines, actores y la comunidad en Ecuador y treinta países visitados en América y Europa.

Es director de la Escuela de Danza FUTURO SÍ. Sus talleres y montajes han sido un semillero de donde han surgido numerosos bailarines y coreógrafos, tanto en su país natal como en otros de América Latina. Su incansable labor escénica ha impulsado notablemente el movimiento escénico contemporáneo ecuatoriano.

La escuela que falta: abrazar la heterogeneidad

NUEVAS TENDENCIAS EN EDUCACIÓN EN DANZA CONTEMPORÁNEA EN ECUADOR

POR **ESTEBAN DONOSO**

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, las reformulaciones del currículo de la carrera de danza-teatro en la Universidad de Cuenca (2011 y 2017) y la creación de la Escuela de Danza en la Universidad de las Artes en Guayaquil (2017) representan un cambio sustancial en cómo se aborda la formación institucional en danza en Ecuador. No solamente porque la localización de las dos escuelas fuera de la capital exige un descentramiento y una reflexión constante sobre el contexto ecuatoriano, sino también porque la concepción misma de las carreras da cuenta de transformaciones mas o menos recientes sobre los procesos formativos en danza.

Me interesa sobre todo el cómo estas carreras responden a preocupaciones que no son nuevas, sobre la instalación y el desarrollo de tradiciones escénicas occidentales en el país (y la constante idea de que *falta una escuela*), y cómo ellas proponen nuevas y fructíferas maneras de entender, abordar e incidir sobre estas problemáticas: ¿qué llega? ¿qué y cómo se instala? ¿qué permea? y ¿de que manera interactúa con el lugar y los sujetos que lo habitan? Para contextualizar un poco estos temas, y sin el afán de ser exhaustivo en mi recorrido, quisiera revisar ciertas lógicas de relación con entrenamientos que en ciertos momentos han producido una *atmósfera* para la educación en danza. Voy a empezar con observaciones sobre el arribo del ballet al Ecuador.

EL INICIO DE UNA ESCUELA DE BALLET

El ballet como el gran embajador de una danza hecha para el teatro, codificada, transmisible y profesionalizada. Por otro lado, el ballet como símbolo de alta cultura, de verdadero arte, y en esa medida como algo a lo que *tenemos que aspirar*. El ballet llega a Ecuador en 1929 a través de Raymond Maugé, enviado de la Unesco. Su trabajo de formar bailarinas empieza en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación en donde trabajó de 1930 a 1934. A pesar de esta labor inicial, que se prolongaría en Guayaquil hasta 1950, la profesionalización de la danza en el contexto ecuatoriano presentaba una serie de dificultades, de acuerdo con las historiadoras Susana Mariño y Mayra Aguirre; si bien la aristocracia quiteña bienvino inmediatamente a Maugé y su proyecto, esta acogida fue limitada:

> Las jóvenes aristócratas, que fueron sus alumnas
> ballet, no veían con agrado la posibilidad de que s
> Su ideología conservadora, así como la estructu
> asignadas a la mujer no les permitía aceptar este
> fue coyuntural. Sus hijas podían aprender, disfrut
> convertía a la frágil bailarina en una mujer indep
> familiar se ejercía para "arrebatarla de tal peligro.



ESCUELA CUENCA

, así como sus familias que alentaron por largo tiempo el sus hijas se realizaran profesionalmente como bailarinas. ura patriarcal de las familias y el campo de actividades reto. Por ello, el apoyo que la aristocracia brindó a Maugé tar y divulgar el ballet temporalmente, pero cuando éste endiente, el apoyo desaparecía y el peso de la influencia . (Mariño y Aguirre, 1994, p.6) ”

Por otro lado, explican, el ballet como práctica estética no fue de gran interés ni para las instituciones, tampoco para las clases medias, más interesadas por el indigenismo, el realismo social y la influencia del marxismo imperantes en el arte de la época. Es así que las bailarinas que venían de clases medias, no contaban con los medios para sostener su actividad de bailarinas a lo largo del tiempo y a menos que viajaran al exterior, terminaban por desistir. Las clases populares, agobiadas por el trabajo, tampoco recurrían al ballet como divertimento, sino que acudían a tradiciones musicales y celebraciones más cercanas y populares. Estas características del contexto, en combinación con el poco apoyo institucional terminaron por no generar una escuela ni una actividad constante de la danza en ese momento.

Esto da cuenta de una dificultad inicial de relacionamiento en el proceso de asimilación de la danza escénica, ya que se hace evidente que la danza como profesión está lejos de ser concebida. Por otro lado, se establece un vínculo con la actividad del ballet en el cual se lo idealiza y desea, *es lo que hay que hacer, pero estamos muy lejos de ello.* Una especie de melancolía que me parece que va a permear los procesos formativos *in situ* en el futuro.

Posteriormente, existen algunas academias que continúan funcionando, pero la profesionalización en danza se afianza cuando se crea en Quito el Instituto Nacional de Danza (1973) y la Compañía Nacional de Danza (1976) aparece con un renovado interés por sembrar la danza escénica (ballet y danza moderna) a nivel local en lugar de tener la mirada hacia espectáculos y bailarines extranjeros. Marcelo Ordoñez, entonces director de la Compañía Nacional de Danza, se empeña en adscribir la danza ecuatoriana a lo que él denomina la *danza universal*: el ballet y la danza moderna. En una entrevista de 1984, Ordoñez ubica como una de sus grandes preocupaciones a "nuestra falta de tradición en la danza; pues mientras nosotros apenas tenemos 10 años, la primera escuela de danza de la URSS cumplió recientemente 210 años. Creo que esta comparación ayuda a entender las cosas" (*El Comercio*, 1 de enero de 1985).

Con esto, Ordoñez apunta a que llevamos unos dos siglos de retraso con respecto a tradiciones escénicas como el ballet, de ahí su referencia a la URSS. El planteamiento mismo de tal comparación establece una distancia insalvable entre un contexto y otro, más allá de cualquier iniciativa que intente modificarla o remediarla. Para "acortar las distancias" en esos años se suscriben convenios con Cuba, la URSS, Francia y EE.UU. Esto nos permitiría, dice Ordoñez, "no estar tan distantes de lo que significa la danza como hecho universal" (*El Comercio*, 1 de enero de 1985).

En este sentido, *la danza universal* se propone como algo de lo que estamos irremediablemente alejados por motivos históricos. Por otro lado, se parte del supuesto de que la danza escénica –el ballet y la danza moderna– es un fenómeno universal, sin una historia ligada a cada uno de los contextos locales de su aparecimiento[1]. Ordoñez sigue manteniendo esa melancolía que ya estaba presente en la época de Raymond Maugé. Vale anotar que los 10 años que él menciona, se refieren a la década de funcionamiento de la escuela de la Compañía Nacional de Danza; si pensamos que el arribo del ballet se dio con Maugé en 1929-1930, en realidad eran ya 50 años en los que el ballet no había terminado de arribar, esto añade a la empresa una perspectiva incluso más distante.

LOCALIZAR LOS CUERPOS

Como contraparte a esa mirada ubicada en la asimilación de tradiciones europeas, el trabajo del coreógrafo Wilson Pico (originalmente formado en ballet en la Casa de la Cultura Benjamín Carrión, con Noralma Vera, alumna de Raymond Maugé) propone otro abordaje: Pico crea de modo autodidacta su propio modo de experimentación y toda una manera de hacer danza; también en la década de los 70 retoma la dificultad de instalar un trabajo de danza sin una tradición escénica que le dé referencias para su práctica, y por otro lado repara en las claras diferencias en la corporalidad de los bailarines con respecto a ideales europeos o norteamericanos. Es así que Pico se plantea la idea de bailar con *cuerpos feos*: "Con estos cuerpos que nosotros llamábamos irónicamente feos pero que en realidad eran bellos. Trabajamos con esa "fealdad" a propósito. Asumir esta actitud nos empujó al sacrilegio de deformar las posiciones del ballet clásico" (Salguero, 2007, p.65).

En la aproximación que hace Pico, aparece ya un reconocimiento de la heterogeneidad estructural (para usar el término de Aníbal Quijano) de los cuerpos latinoamericanos, y específicamente del Ecuador. Tanto la referencia a las posiciones del ballet (incluso si era en la deformación) como la calificación de los cuerpos como "feos" implican, a través de su negación, también una reafirmación de la tradición y de los ideales del ballet, y en esa medida reinstala una negociación de legitimidad en relación a esos ideales. Sin embargo, en conjunción con la incesante experimentación escénica de Pico, este espacio que se abre para pensar los cuerpos desde su propio lugar inaugura ya otras posibilidades estéticas y de entrenamiento.

1. Esta elaboración es parte del artículo "Entrenamientos, corporalidades y colonialidad", de Fabián Barba y Esteban Donoso en proceso de publicación.

La consiguiente fundación del Frente de Danza Independiente en 1984 junto con Klever Viera, María Luisa González, Susana Reyes, Cecilia Andrade, entre otros, da lugar a un cruce de estéticas, entrenamientos y experimentaciones. En 1999 el FDI crea la Escuela de Exploradores de la Danza, con un énfasis en la creación y en la experimentación. De modo adyacente, aparecen laboratorios destinados a trasmitir el trabajo de Pico y de Viera, los cuales continúan funcionando incluso después de la separación de la mayoría de integrantes del colectivo en el 2010.

UNA NUEVA GENERACIÓN

En el artículo "¿La escuela, existe? ¿De dónde viene nuestra danza? ¿De la escuela?" Ana María Palys, que parte de un trabajo sistemático de entrevistas a bailarines de Quito, afirma de manera categórica: "A pesar de que los procesos de enseñanza del ballet y de la danza moderna, así como los estilos de danza contemporánea en Quito tienen ya un largo recorrido, ninguna de estas disciplinas dancísticas ha llegado a establecerse como escuela" (Mora, 2015, p.124). Con esto quiere decir que no ha habido un trasplante de una gran escuela (escuelas tradicionales de ballet o técnicas modernas), y que las metodologías de enseñanza han llegado de modo fragmentado a las escuelas locales. Mas tarde en el artículo, sin embargo, Palys habla de un relevo generacional y de un cambio sustancial en la educación en danza, a partir de una generación mixta de bailarines nacidos entre los setenta y ochenta, que:

> "Lejos de estar encorsetados en una sola forma de entender el cuerpo y el movimiento, buscan la información e interacción de varias disciplinas dentro de la danza y más allá de ella. Asimismo, se reflexiona sobre el cuerpo del bailarín como un lugar de conocimiento más que como una simple herramienta al servicio de la coreografía, y se habla de consciencia." (Mora, 2015, p.131) "

Y termina diciendo que es justamente esa *no-escuela* quiteña la que "constituida por informaciones diversas, incompletas, hechas de retazos, ha producido bailarines y coreógrafos de talento indudable" (Mora, 2015, p.131). Este cambio en la escena local se debe a varios factores: por un lado, un mayor flujo de información, más bailarines entrando y saliendo del país y el arribo de nuevas técnicas (sobre todo postmodernas como improvisación de contacto, técnicas *release*, y *flying low*), así como el repunte de las técnicas somáticas como prácticas que se cuestionan la subjetividad del bailarín y la disponibilidad del cuerpo frente a las distintas técnicas de danza. Por otro lado, se da un aumento de espacios de entrenamiento independientes y esto genera más y mejores diálogos entre bailarines.

Adicionalmente, el aparecimiento de espacios de diálogo sobre los métodos creativos particulares[2] incentivan una auto-reflexión y un interés por comunicar y compartir saberes propios. Es así que, en la gestación de este cambio cualitativo, aparece menos el deseo de un disciplinamiento que nos asimile a ideales lejanos y la mirada se focaliza más claramente en el lugar desde el cual estamos trabajando. Si miramos alrededor, al reparar en cómo han sido todas nuestras formaciones, hay una constancia de lo ecléctico. Por esto resulta interesante, que alineadas con estos cambios generacionales, las formaciones nuevas en Cuenca y en Guayaquil, se piensan desde un inicio como eclécticas. Hay una asunción de lo ecléctico, lo heterogéneo y lo fragmentario no sólo como una condición *a priori* de la educación en danza en el Ecuador, sino como un modo fértil de conocer y de crear. Este no es un eclecticismo melancólico y creado a partir de una "falta de escuela" y de referentes, sino eclecticismo elegido, consciente, experimental y sujeto a cambios:

2. Diálogos con la Danza, festival No Más Luna en el Agua, encuentro Vivamos la Danza, festival Quito a Cielo Abierto, entre otros.

La escuela no busca formar bailarines en la tradición ni clásica ni moderna. El perfil de egreso es uno en el que se potencia la creación escénica, por lo tanto la danza se concibe como una herramienta a través de la cual el estudiante explora sus capacidades corporales, para desarrollar un lenguaje escénico, siempre en relación con otros lenguajes y la reflexión sobre esos procesos. En tal sentido, la danza contemporánea que se busca impartir en la escuela deberá idealmente estar basada en técnicas que no apuntan a la homogenización de cuerpos, ni a la repetición de movimientos o de estructuras corporales, sino a la concienciación de un uso orgánico e inteligente del cuerpo" (Ortiz, 2018, entrevista)

Estos abordajes a la educación permiten también, en los dos casos, no hacer separaciones categóricas entre intérprete, bailarín, gestor, etcétera. Y fomentan una reflexividad y una postura crítica hacia sus prácticas. Permiten también reconocer una heterogeneidad de los cuerpos, las tradiciones y de los lugares en los que inciden, que siempre ha estado ahí pero que ahora se ha hecho consciente. Cuando Ortiz y Delgado hablan de su propia trayectoria de formación, se reconocen también en esa heterogeneidad y eclecticismo, y con retroacción, el proceso de formación que llevan a cabo les ha llevado también a re-contextualizarla y re-pensar su potencial:

"Mi formación, al igual que muchos hacedores escénicos de nuestro medio, se desarrolló de manera ecléctica en base a lo que era accesible a lo largo de mi crecimiento profesional y la búsqueda particular que alimentaba ese crecimiento. Cuando se inicia la creación de la carrera de danza de la Universidad de las Artes buscábamos que los estudiantes tuviesen a su alcance asignaturas y contenidos que formaran un abanico de posibilidades que durante mi formación las encontraba de manera aislada, encontrar un cúmulo de aprendizajes en orden lineal y sostenido parecía ser un camino; sin embargo, poco a poco, durante la creación y ahora en su desarrollo me he dado cuenta de la riqueza que genera ese desarrollo ecléctico de aprendizaje." (Delgado, 2018, entrevista).

Otro aspecto importante en las dos escuelas es el énfasis en el pensamiento crítico y la reflexión, a partir de los cuales se promueve una mayor capacidad de síntesis de los entrenamientos, a la vez que una contextualización de los contenidos a partir de experiencias previas y la exposición a referentes locales y globales. Tal vez este énfasis marca de manera muy clara un momento distinto en la educación en danza en el país.

UN LUGAR PARA BAILAR

Para concluir me gustaría, siguiendo el trabajo de Ana María Palys, proponer que un entrenamiento ecléctico, en el caso del Ecuador ha significado salir de una lógica de disciplinar el cuerpo según ideales lejanos y comenzar a pensar la educación como un laboratorio, un bricolaje, en el cual pueden permear una serie de herramientas que vienen de lugares diversos:

"Precisamente, una formación ecléctica en la danza, al expon
los efectos disciplinadores unidireccionales en la formación
pensamiento y de valores estéticos, políticos y culturales del

Se podría decir también que este abrazo del eclecticismo ha servido no sólo para resistir un disciplinamiento que ha resultado sobre todo alienante, sino también para producir un *lugar* en la danza local, localizar la experiencia propia y colectiva para poder, desde allí, moverse. Aquí podríamos volver, haciendo un círculo completo, a las preguntas sobre ¿qué llega?, ¿qué y cómo se instala?, ¿qué permea?, y ¿de qué manera interactúa con el lugar y los sujetos que lo habitan? Toda vez que la mirada está ubicada no en una exterioridad que nos va a determinar, sino en el hecho de que allí hay un cuerpo, un sujeto que elige qué y cómo permea, y qué se queda en este lugar. En el cambio de escenario que me he ocupado en describir, ejemplarizado por la concepción de estas dos escuelas, yo observo justamente el advenimiento de un lugar que pueda albergar y poner en marcha estas preguntas.

Con esto no quiero decir que ya no existan tendencias en danza que se propongan como hegemónicas o universales, sino que el trabajo de una educación en danza es sobre todo el de promover un cuerpo que pueda elegir, transformarse, adaptarse, o incluso oponerse en medio de todos los discursos, dispositivos y disciplinamientos que lo determinan continuamente. De ahí mi insistencia en la necesidad de construir un lugar desde el cual se pueda producir un diálogo en el hacer de la danza. En esa relación con tradiciones de ballet en los ochenta que he descrito al inicio del artículo, el lugar del cuerpo que baila es un lugar que se presenta como vaciado, *tabula rasa* en el cual va a inscribirse una danza. Sin embargo, algo en el lugar en el que esta danza se instala, se resiste, aplaza y desplaza esta tarea de sembrar el ballet.

er al cuerpo a varias técnicas de disciplinamiento corporal, tal vez puede evitar no sólo del cuerpo y el movimiento, sino en lo que respecta a esquemas de individuo disciplinado." (Palys, 2014, p.79) ”

Tal vez porque la única manera de crear un lugar fértil es reconociendo que el lugar (y el cuerpo) ya está poblado, ocupado de geografías y de historias, y que todo lo que entre en contacto con él (el lugar y el cuerpo) lo hará a condición de que sea un verdadero diálogo, y de que tome en cuenta la singularidad de ese encuentro.

BIBLIOGRAFÍA

Barba, Fabián y Donoso, Esteban, "Entrenamientos, corporalidades y colonialidad", 2013, no publicado.

Diario *El Comercio*, 1 de enero, 1985.

Entrevista a Ernesto Ortiz, 20 de octubre, 2018.

Entrevista a Lorena Delgado, 25 de octubre, 2018.

Mariño, Susana y Aguirre, Mayra, *Danzahistoria: notas sobre el ballet y la danza contemporánea en el Ecuador*, Ministerio de Educación del Ecuador, 1994.

Palys, Ana María, "¿La escuela, existe? ¿De dónde viene nuestra danza? ¿De la escuela?", en Mora, Genoveva, Ed. "Diálogos que trazan la historia de la danza moderna y contemporánea del Ecuador", *El Apuntador*, 2015, Tomos I.

Palys Reyes, Ana María. "El disciplinamiento del cuerpo y el movimiento y la producción de subjetividad en la danza profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013 – 2014." Quito, 2015, 113 p. Tesis (Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Artes y Estudios Visuales). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Letras.

Quijano, Aníbal, "Colonialidad y modernidad-racionalidad en Heraclio Bonilla", Comp. *Los Conquistados, 1492 y la población indígena de las Américas*, Bogotá: Tercer Mundo editores, 1992.

Satizábal, Carlos Eduardo, "Danzar en tiempos de alevosía", entrevista con el maestro Wilson Pico, en Salguero, Natasha, Ed. *Wilson Pico, 40 años en escena*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007.



ESCUELA GUAYAQUIL



FORMACIÓN, DOCENCIA Y DESARROLLO

DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN ECUADOR



DOS ENTREVISTAS CON ERNESTO ORTIZ (PROFESOR DE LA CARRERA DE DANZA-TEATRO, UNIVERSIDAD DE CUENCA, ECUADOR) Y LORENA DELGADO (COORDINADORA DE LA CARRERA DE DANZA, UNIVERSIDAD DE LAS ARTES, GUAYAQUIL, ECUADOR).

POR **ESTEBAN DONOSO**

1

Esteban Donoso (ED): *¿Desde cuándo funciona la escuela y cómo conciben ustedes la formación en danza contemporánea, en su contexto escolar? ¿Hacia dónde se dirige ésta?*

Ernesto Ortiz (EO): Funcionamos desde 2001. La escuela no busca formar bailarines en la tradición ni clásica ni moderna. El perfil de egreso es uno en el que se potencia la creación escénica, por lo tanto la danza se concibe como una herramienta a través de la cual el estudiante explora sus capacidades corporales, para desarrollar un lenguaje escénico, siempre en relación con otros lenguajes y la reflexión sobre esos procesos. En tal sentido, la danza contemporánea que se busca impartir en la escuela deberá idealmente estar basada en técnicas que no apuntan a la homogenización de cuerpos, ni a la repetición de movimientos o de estructuras corporales, sino a la concienciación de un uso orgánico e inteligente del cuerpo.

ED: *¿Qué diálogos se han producido entre la formación y el entorno en el que está ubicada: la ciudad, el país, otras escuelas, el medio artístico, la universidad, etcétera?*

EO: La formación académica en danza en todo el país es bastante reciente. Eso reduce históricamente el desarrollo de instancias reflexivas sobre la práctica artística. Sin embargo, a través del Laboratorio de Danza Contemporánea y el Encuentro Nacional de Artes Escénicas que realiza la escuela, se ha abierto una ventana a las experiencias de otras ciudades, carreras y universidades. La escena dancística ecuatoriana ha empezado a pensarse desde hace pocos años, y muchos de estos diálogos han estado en estrecha relación con la universidad y la carrera.

ED: *A su vez, ¿cómo ven ustedes que ha incidido la formación en el lugar con el que interactúa? ¿Qué ha producido el hecho de que estas escuelas estén funcionando en provincia, en relación con lo que observan que sucede a nivel del país?*

EO: Cuando veo estéticas, discursos y procedimientos de ciudades que se consideran tradicionalmente en la vanguardia –como Quito– me sorprende el lugar desde el que están hablando: muy poca capacidad reflexiva y autocrítica sobre sus procesos, y un desconocimiento de los avances, las perspectivas que el mundo ofrece con respecto a una nueva forma de ver y hacer danza. En ese sentido, aun cuando la escuela tiene mucho por desarrollar, considero que en Cuenca se está empezando a ver de manera más amplia y conectada la práctica dancística. El nivel de la danza cuencana ha cambiado considerablemente a partir de este nuevo momento de la escuela: se traduce en el surgimiento de jóvenes talentos creativos, con búsquedas y propuestas muy interesantes y prácticas creativas que apelan a otros valores.

ED: *¿Qué retos ha encontrado la puesta en marcha del currículo: qué funciona y qué no funciona? ¿Qué han observado de ese proceso de ensayo y error?*

EO: Lo más retador es el personal docente que no actualiza sus métodos y su perspectiva sobre la práctica dancística. Lograr articular una carrera coherente con el perfil de egreso, con la realidad morfológica del ecuatoriano, con las necesidades que un tipo de formación que no apunta a la reproducción de patrones sino a la creación de modos de hacer y de pensar sobre lo que se hace, es muy difícil cuando los docentes no tienen –ni desean– tener una formación coherente con esos ideales. No creo que un profesor que haya sido formado en una técnica específica no pueda acercarse a una perspectiva somática del movimiento, por ejemplo. Pero la voluntad política de aprender es algo a lo que no se puede obligar. Allí reside el mayor reto: ampliar el equipo de maestros con gente que mire de manera distinta e inclusiva a la danza.

El sistema oficial nos ha obligado a cambiar el programa de estudios con demasiada rapidez (por una absurda y desconectada dinámica académica) y eso ha impedido, por ejemplo, probar la malla de estudios última: apenas una generación ha salido de ella, y ya hemos tenido que implementar una nueva. Esta nueva es muchísimo más ambiciosa y, en mi opinión, muy desconectada con lo que el pregrado debe ofrecer y con la realidad del nivel educativo del nivel medio.

ED: *¿Cómo ven la formación de su escuela si la comparan con su propia formación, es decir con las condiciones de la formación cuando ustedes estudiaron. ¿Qué ha cambiado o no entre esos dos momentos?*

Creo que la diferencia es casi sustancial y sin embargo no definitoria. Cuando yo estudiaba, se estudiaba en la independencia, es decir en espacios que articulaban procesos de formación a partir de una perspectiva de

la danza particular, y que no necesariamente buscaba "formar" bailarines, sino que más bien compartía un determinado tipo de práctica. Por otra parte, también estudié en escuelas más formales y articuladas, como Humanizarte o la Casa de la Danza y la misma Compañía Nacional de Danza.

Lo que pasó es que yo decidí intuitivamente hacer una formación caótica. Sin quedarme en ningún espacio por siempre, más que en el Frente de Danza Independiente (porque ahí se ofrecía también el nicho creativo). Y ese fue mi mayor aprendizaje: bailar y bailar para muchos. En la obra misma, lo que me hace agradecer que, en cierto sentido, el entrenamiento no fue tan escindido de la creación, como lo fue en los espacios formales.

La carrera en la que trabajo intenta ofrecer una mirada de lo que es la creación, desde voces disímiles y con diferentes niveles de experiencia, información y trayectorias. En ese sentido, también me parece que puede ser algo "caótica" la formación de estos chicos… antes me asustaba. Aún me asusta. Pero también pienso que ese eclecticismo nos obliga a crear nuestro propio camino. Y eso es mejor.

2

Esteban Donoso (ED): *¿Desde cuándo funciona la escuela y cómo conciben ustedes la formación en danza contemporánea, en su contexto escolar? ¿Hacia dónde se dirige ésta?*

Lorena Delgado (LD): La carrera de danza de la Universidad de las Artes inició su programa en abril 2017, sin embargo, la Escuela de Artes Escénicas abrió sus puertas en el 2015. La formación en danza contemporánea se concibe como un proceso en constante transformación. Esta herramienta se encuentra dentro de asignaturas de entrenamiento, que pueden ir cambiando de acuerdo a los cuestionamientos que se vayan generando. Para la carrera es importante estar en constante reconocimiento, exploración y cuestionamiento de lo que aprendemos/enseñamos como danza contemporánea. Es importante mencionar que más que establecer o impulsar lo que podemos conocer como "danza contemporánea" la carrera busca un perfil contemporáneo, un perfil de estudiante que reconozca y aporte a los procesos contemporáneos de creación e interpretación. Un estudiante que cuestione su rol creativo en el ámbito.

La carrera persigue un perfil de intérprete-creador o pedagogo, a partir de este perfil se han planteado ejes principales en la formación: uno de ellos es que la creación se desarrolla como pilar fundamental en el proceso de los estudiantes. A lo largo de la carrera los estudiantes reciben laboratorios creativos con artistas activos, quienes desarrollan investigaciones coreográficas acorde al área de aprendizaje; el objetivo es establecer un diálogo constante con la escena nacional, regional y global de la danza, así como también incentivar la creación como método de aprendizaje. Otro eje corresponde a los entrenamientos técnicos y la improvisación, el cual persigue el desarrollo senso-perceptivo, saludable y autoconsciente del estudiante para la exploración y autoconocimiento del movimiento.

ED: *¿Qué diálogos se han producido entre la formación y el entorno en el que está ubicada: la ciudad, el país, otras escuelas, el medio artístico, la universidad, etcétera?*

LD: La carrera es bastante joven, por lo que los diálogos se van desarrollando paulatinamente. El diálogo más importante, y en el que hemos estado trabajando de manera más continua, es establecer dentro de la carrera un sentido crítico y apropiación de filosofía que se desea crear por parte de los docentes, pero principalmente de los estudiantes.

El segundo diálogo que se está estableciendo es con las y los hacedores de la danza local; en asignaturas de reflexión incentivamos a los estudiantes a conocer los procesos e investigaciones que han llevado a cabo varios artistas escénicos de la ciudad y el país. Además, el contacto continuo y la apertura a establecer vínculos con festivales, compañías, colectivos o grupos de danza acompañan el trabajo de los estudiantes. Debo mencionar que las colaboraciones que se han logrado con el festival Fragmentos de Junio de la ciudad ha generado un gran aporte al proceso de los estudiantes.

El tercer diálogo es cómo la carrera sostiene en su eje de laboratorios visitas continuas de docentes/artistas. Hemos iniciado con espacios sostenidos por hacedores de la danza nacional, con investigaciones que dialogan con la escena global y el ámbito de la escena nacional y regional. El interés es generar en los estudiantes un sentido crítico de la creación desde nuestro contexto particular hacia lo general. Otros diálogos directos que se realizan son con la carrera de Creación Teatral y la Escuela de Artes Sonoras de la misma

universidad, donde varios docentes con experiencias inter y trans disciplinarias de investigación colaboran en el fortalecimiento de los procesos de formación de nuestros estudiantes; también estudiantes de cine y artes visuales participan de algunas clases en la carrera (como asignaturas de descubrimiento) y ellos aportan a nuestros estudiantes miradas distintas para concebir el movimiento.

ED: *A su vez, ¿cómo ven ustedes que ha incidido la formación en el lugar con el que interactúa? ¿Qué ha producido el hecho de que estas escuelas estén funcionando en provincia, en relación con lo que observan que sucede a nivel del país?*

LD: De igual manera, es muy pronto para determinar la incidencia de la formación en el medio, por lo que puedo remitirme a la incidencia que observamos en los primeros estudiantes de la carrera, que al momento cursan su cuarto semestre, estos estudiantes mantienen una práctica activa principalmente pedagógica. Las clases de danza, en su mayoría, son su ingreso económico principal. Hasta el momento podemos observar que todos/as han iniciado un proceso de cuestionamiento y reflexión de sus metodologías aplicadas; observamos una preocupación y una responsabilidad hacia la práctica que realizan, muchos de ellos/as piden guías y trabajan extra para desarrollar procesos más coherentes para cada una de las realidades a las que se enfrentan.

Por otro lado, el hecho de descentralizar la escena ofrece ampliar el campo y rango de visión de lo que se observa "a nivel país". Cada provincia ha desarrollado sus hechos historiográficos y acontecimientos en respuesta a los eventos propios del lugar, su cultura e idiosincrasias. Además, al ser los estudiantes de distintos lugares del Ecuador, esperamos en un futuro que los estudiantes de la carrera puedan contar y reconstruir hechos desde distintos ángulos de visión.

ED: *¿Qué retos ha encontrado la puesta en marcha del currículo: qué funciona y qué no funciona? ¿Qué han observado de ese proceso de ensayo y error?*

LD: La carrera lleva la mitad de su currículum académico, sin duda hemos iniciado cuestionamientos que se observaran una vez graduada la primera corte en una evaluación. Podría decir que uno de los principales retos de la puesta en marcha del currículo es que los estudiantes afronten la carrera desde una propuesta permeable de enseñanza; por lo general nos encontramos con estudiantes que han entendido la danza como un disciplinar el cuerpo, lo cual genera incomodidades al momento de animar otros lugares de la enseñanza/aprendizaje, sin embargo, a través de metodologías no invasivas de enseñanza hemos logrado una comprensión de lo que se desea desarrollar.

ED: *¿Cómo ven la formación de su escuela si la comparan con su propia formación, es decir con las condiciones de la formación cuando ustedes estudiaron. ¿Qué ha cambiado o no entre esos dos momentos?*

LD: ¿Diferencias ente las condiciones de mi formación y ésta? Muchas, pero las principales son inculcar un conocimiento y acercamiento respetuoso de lo que el movimiento y la danza pueden ser para los distintos cuerpos y sus contextos; generar un cuestionamiento crítico y constructivo para el medio y su desarrollo. Mi formación al igual que muchos hacedores escénicos de nuestro medio se desarrolló de manera ecléctica en base a lo que era accesible a lo largo de mi crecimiento profesional y la búsqueda particular que alimentaba ese crecimiento.

Cuando se inicia la creación de la carrera de danza de la Universidad de las Artes buscábamos que los estudiantes tuviesen a su alcance asignaturas y contenidos que formaran un abanico de posibilidades, que durante mi formación las encontraba de manera aislada. Encontrar un cúmulo de aprendizajes en orden lineal y sostenido parecía ser un camino; sin embargo, poco a poco, durante la creación y ahora en su desarrollo me he dado cuenta de la riqueza que genera ese carácter ecléctico de aprendizaje. El orden académico exige ese orden lineal y sostenido pero que puede ser transgredido por la continua transformación, y considero que eso responde con mayor coherencia al momento que atraviesa la danza.

nuevas miradas y escuchas
PREGUNTAS EN TORNO A LA PRÁCTICA DANCÍSTICA EN ECUADOR

POR **JOSIE CÁCERES**

Mi relación con la danza siempre se ha dado desde el trabajo en la escena independiente, que me posibilitó entender la sutil y, a la vez, determinante conexión entre la formación y los procesos de creación. Sin duda, una manera muy rica de "hacer escuela": una práctica que va y viene entre la enseñanza-aprendizaje, la creación y la gestión. Quizá esa particularidad propia de la escena independiente es la que nos lleva a conocer otros lenguajes y otras formas de abordar la danza. Esta red, en la que se entretejen varias maneras de hacer y de decir, es lo que aporta distintas miradas y escuchas sobre la práctica, que es lo que me interesa construir a través de mi gestión al frente de la Compañía Nacional de Danza.

Estas miradas y escuchas configuran una visión periférica, capaz de: "escapar del foco que dirige y controla su mirada y aprendan a percibir todo aquello que cuestiona y escapa a las visibilidades consentidas." (Garcés, 2009, p. 90) Es decir, esas otras miradas y escuchas liberadas de la paranoia del control que, frecuentemente, es la responsable del aislamiento, puesto que deja por fuera de la práctica dancística todo lo que no ha sido validado por el sistema. La visión periférica trabaja sobre la base de referentes pero, de alguna manera, éstos le son más propios. Quizás son referentes menos fijos, pero son los que permiten que la creación se expanda con más libertad. No configura un espacio de creación "ideal", pero sí lo dota de más libertad y se abre a expectativas diferentes.

La Compañía Nacional de Danza (CND) es una entidad operativa desconcentrada (EOD) que forma parte del Subsistema de las Artes e Innovación, bajo la dirección del Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad (IFAIC) y el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (MCYP). La CNDE es la institución del Estado ecuatoriano responsable de los procesos de desarrollo y fortalecimiento de la danza del país, basados en el respeto a la diversidad de estilos y tendencias creativas, así como en el reconocimiento y la participación equitativa y justa de todos los hacedores de la danza. En 2015, cuando me integré a la Compañía como directora ejecutiva, me planteé algunas preguntas en torno a la práctica dancística, situada "a mitad de camino" entre la institución –la única entidad de este tipo bajo la gestión del Ministerio de Cultura y Patrimonio–, y la escena independiente. Sin ánimo de ser exhaustiva, enunciaré algunas de las preguntas –y respuestas plausibles– que han atravesado mi trabajo al frente de esta institución:

1. ¿Cómo se "hace bailar" o se imprime movimiento en una institución "fija" en sí misma? Al llegar a la Compañía, mi impresión inicial fue que se trataba de una institución valiosa, con un equipo artístico trabajando de manera responsable y coordinada y con un elenco entrenado, así como con un equipo técnico igualmente comprometido. Sin embargo, sentí una estructura inmóvil, de paredes frías e invulnerables y cuerpos que no se hacían preguntas. Quizá todo era "demasiado perfecto" para mí; es decir, se trataba de una perfección que no había sido parte de mi formación.

Quiero aclarar que, de ninguna manera, la estructura estaba mal. Todo lo contrario. El elenco artístico era un equipo de trabajo funcional y organizado. Pero para mí, este elenco era una estructura inmóvil, fija en sí misma, que estaba "inmunizada" contra todo aquello que, para mí, había sido parte de mi formación. Cuerpos seguros en su movimiento en el espacio, pero cuerpos que no se hacían preguntas. Me decía a mí misma: "No se hacen preguntas porque está todo muy estable, no hay fracturas creativas."



MÁXIMA. FOTO DE SILVIA ECHEVERRÍA.


SUSTANCIA COSA. FOTO DE SOFÍA RENGIFO



Como una institución con una larga trayectoria (40 años en ese entonces), la CND se había convertido en una compañía tradicional, que ofrecía lo que esas instituciones ofrecen y sólo hacía lo que aparentemente le estaba permitido hacer. Las respuestas encajaban en el pensamiento dominante en nuestro medio: respondían a un patrón que ve a los bailarines como meros ejecutantes y receptores de las intencionalidades de otros. Las propuestas artísticas se generan sin necesidad de abordar la experimentación como el detonante de la creación; además, tampoco se validan procesos creativos que ponen en relación la danza con otras disciplinas.

2. ¿Por qué los espacios vivos de experimentación son exclusivos de la escena independiente? O, mejor dicho, ¿por qué estas formas o maneras de crear no resultan interesantes para los procesos creativos de la institución oficial? Estas preguntas son pertinentes en el marco de una compañía que trabaja sobre la base del lenguaje y la técnica de la danza contemporánea; es decir, sobre la danza inscrita en un tenso presente. Vale la pena aclarar que la práctica dancística en Ecuador es un núcleo que vincula territorio, cuerpo y movimiento que, a su vez, se inscribe en una realidad mayor, que tiene sus propias formas de moverse y organizarse. Es por esto que los desplazamientos no pueden quedar por fuera de las afectaciones (afectos); es más, interfieren en nuestras subjetividades. De allí, es necesario desprender (se) de los decires propios que, en el caso ecuatoriano, tienen que ver con el cuerpo, el movimiento, la acción, el espacio-tiempo y los discursos en torno a la danza como "disciplina".

3. Mi intención no fue "refundar" la Compañía ni deshacer los procesos institucionales. Mi trabajo al frente de la institución reconoció la importancia de un espacio como este, donde los bailarines pueden entrenarse diariamente y participar en diversos procesos creativos. Los bailarines de la escena independiente no trabajamos en esas condiciones. Así, al ver la disponibilidad de esos cuerpos, que trabajan varias horas al día en la sala de ensayo, me pregunté ¿cuáles son las formas de habitar ese lugar, de "estar" y "hacerse uno" con la sala de ensayo, de transformar ese lugar en un espacio de y en construcción?

Fueron esos cuerpos los que, al diluir sus propias imágenes fijas y dudar de sus certezas y al mostrarse temerosos o inquietos, los que nos impulsaron a tomar colectivamente riesgos, a partir de la constatación de la capacidad de entrega y transformación de los bailarines. No faltaron los comentarios sobre lo que debería o no ser una compañía: una institución donde la experimentación no puede cruzar el umbral de la puerta. Pero no puedo creer en otra vía.

Mi apuesta al frente de esta institución es impulsar la experimentación y creación escénicas, a través de varias estrategias: la presencia de coreógrafos invitados, la formación continua en laboratorios (workshops) y talleres, la intersección entre la danza y otros lenguajes, etcétera. No se trata de "fijar" otras imágenes o dejar sentadas otras certezas sino, más bien, de establecer unos límites: unas fronteras siempre permeables que, en su momento, puedan ser cuestionadas y transformadas.

4. Hemos tenido pocas oportunidades para reconocernos en otros y, así, validar nuestros propios procesos creativos y aprendizajes. No se han dado las condiciones para conocer más sobre artistas y creadores, propuestas y conceptos, metodologías y experimentación o estrategias basadas en "técnicas mixtas", por definir de algún modo lo inter y lo multidisciplinar. Ese conocimiento nos permitiría afianzar nuestros propios lenguajes y necesidades creativas, y que la creación se convierta en un suspiro. Suspiremos entonces.

Todos estamos familiarizados con referentes de la danza en la actualidad, pero nuestra relación con ellos ha sido fría, distante, posible sólo a través de una pantalla que, en definitiva, proyecta únicamente imágenes fijas, que no nos permiten vislumbrar las "entrañas" de un proceso creativo. Ante esta situación, creo que es necesario proponer nuevas miradas –y escuchas–, para que todos los bailarines puedan explorarlas: miradas y escuchas diversas, extrañas, raras o cuestionadoras, nunca hegemónicas. Miradas y escuchas que sean oportunidades para conocer e indagar sobre la práctica dancística y establecer un diálogo posible, basado en la igualdad y el respeto al otro.

Las ideas que planteo no son únicas y originalísimas; son ideas que se construyen y se proponen muchos ámbitos de la danza, tanto en los espacios institucionales como en los independientes. He tenido la oportunidad de aportar a estos procesos desde un espacio pequeño, pero dotado de una gran potencialidad: la Compañía Nacional de Danza.

5. Si no conocemos las preguntas que están detrás de los procesos de creación, las razones e intencionalidades de los creadores, ¿es posible poner en escena algo más que copias frías y vacías de obras ya montadas? Creo que no. Conocer e involucrarse en la creación artística, mediante un trabajo colaborativo entre los coreógrafos invitados y los bailarines del elenco artístico permite, a mi juicio, construir un espacio de diálogo que da cabida a otras preguntas y cuestionamiento.

Es por eso que me permito cuestionar los discursos establecidos y plantear nuevas propuestas que se plantean como punto de partida la posibilidad de trastocar, descentrar y "desordenarlos"; es decir, "incorporar" las palabras y conceptos y hacerlos nuestros en y a través de la práctica dancística. Desde nuestra posición vulnerable y periférica, debemos generar diálogos que nos permitan enunciar nuestras particularidades "descentradas" y subjetividades. Esta "desobediencia" ante lo establecido es una provocación, que hace posible formas de relacionamiento quizá más indisciplinadas o caóticas, pero que están atravesadas por nuestro propio decir.

6. Pero también me cuestiono y dudo. ¿Qué vendrá después? ¿Cuál será la respuesta creativa del elenco de la Compañía, un grupo humano atravesado por preguntas, inquietudes y dudas? ¿Cuál es la responsabilidad artística (y, por ende, política) tras mi gestión al frente de la CND? ¿Qué se producirá después? Estoy a la espera de respuestas que sólo el tiempo me dará. Quizá la pregunta clave es qué sucederá con la danza contemporánea en el Ecuador. Mi impresión es que, en los últimos tiempos, hay un hervidero de nuevas propuestas: obras, laboratorios, festivales, talleres. A pesar de todo, los bailarines estamos "en minoría" si comparamos la situación de la danza con la de otras artes, y nuestra práctica está en desventaja frente a las disciplinas ya establecidas.

Nada de esto es nuevo para nosotros como latinoamericanos. En otras palabras, creo que la danza contemporánea está descubriendo un nuevo paisaje. Algunas de las rutas de este nuevo paisaje ya fueron recorridas por grupos de la escena independiente algunos años atrás. Sin embargo, es fundamental que la danza tenga nuevos interlocutores, entre los cuales la CND no es el único. Soy una partícipe más de este proceso, en el que nadie juega solo. Todo se construye en diálogo con el otro. En este momento de transición, todo cambio nos permite vislumbrar algo más; algo que también deberá transformarse. Vislumbro nuevas maneras de hacer y de decir; formas más "nuestras", basadas en preguntas, inquietudes, dudas y algunas certezas. Esa es mi apuesta.

BIBLIOGRAFÍA

Garcés, M., (2009). "Visión periférica. Ojos para un mundo común", en *Arquitecturas de la mirada*, Alcalá de Henares: Universidad Alcalá de Henares.

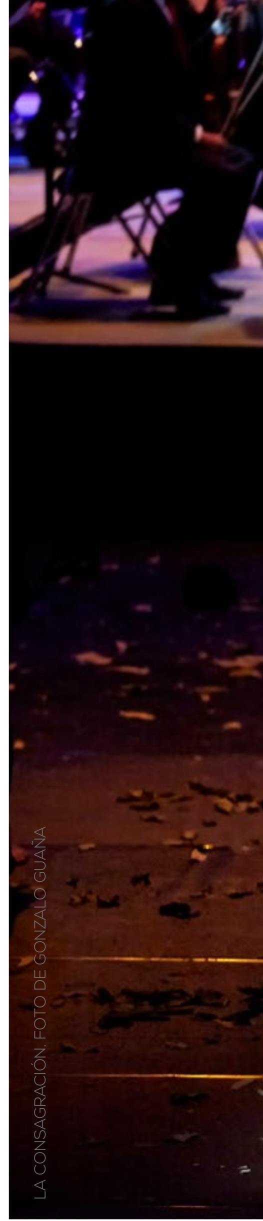
MIEDO A VOLAR. FOTO DE GONZALO GUAÑA



CUÁNTAS VECES. FOTO DE GONZALO GUAÑA

SER UN HEREJE. FOTO DE GONZALO GUAÑA

INDIVISO. FOTO DE GONZALO GUAÑA



LA CONSAGRACIÓN. FOTO DE GONZALO GUAÑA





INDIVISO. FOTO DE GONZALO GUAÑA




PIES SOBRE EL AGUA. FOTO DE GONZALO GUAÑA



Un puente hacia mis ancestros, UN PUENTE HACIA ESMERALDAS

POR **TAMIA GUAYASAMIN GRANDA**

Según la presentación de UNESCO sobre el decenio internacional para los afrodescendientes, en las Américas hay alrededor de 200 millones de personas que se auto definen como tales. En Ecuador la población afrodescendiente corresponde al 8% de la población total. Esmeraldas es una de las provincias con mayor concentración de afrodescendientes por autodefinición, según el censo del año 2010. Así mismo, Esmeraldas es la provincia que, según el mismo censo, tiene la tasa más baja del país de asistencia a educación básica.

Esmeraldas es el nombre de la provincia y de la ciudad capital de la misma, ubicada en la costa pacífica, al nororiente del Ecuador, rozando los límites imaginarios que nos separan de Colombia. En dicha ciudad es donde realizamos un proyecto que lo definimos como un puente. Un puente para unir dos tiempos, dos orillas; para ir y venir, para encontrarse, para quedarse. Este puente se llama "Esmeraldas en movimiento".

Esmeraldas en movimiento es una plataforma eventual de formación e intercambio en torno a la danza contemporánea para artistas y jóvenes de Esmeraldas, que además sirve como ventana para conocer referentes afro en tanto creación contemporánea. Inició en 2011 con una briosa primera edición que incluyó una formación extendida guiada por artistas provenientes de Ecuador, Venezuela y España. A continuación, en 2012, tuvo un formato intensivo, con clases prácticas y teóricas a mi cargo. Y después de cinco años de pausa, regresó en 2017 con un potente taller de formación en la técnica de Germaine Acogny.

Mi deseo por conocer, intercambiar y vivenciar la cultura afro surgió siendo pequeña. No necesito encontrar una razón para esta pasión, pues es un universo tan fascinante que por sí solo se justifica. Sin embargo, me gustaría mencionar que, una vez que comprendí que mi abuela del lado paterno, Guillermina –a quien no tuve la suerte de conocer en vida– fue una mujer afro descendiente de origen humilde, todo este sentimiento cobró mucho más sentido y relevancia en mi vida, a nivel personal y profesional. Desde este lugar, el proyecto es una forma de rendir homenaje a mis ascendentes afro.

Uno de los disparadores del proyecto fue la colaboración –durante ocho años– en el área de producción del emblemático Festival internacional de música y danza afro carnaval esmeraldeño, realizado ininterrumpidamente por la Dirección de Cultura del Municipio de Esmeraldas desde 2001 hasta 2014.

El contacto directo con artistas cultores de la tradición afro de Ecuador, Colombia, Perú y tantos otros países partícipes de dicho festival, despertó en mí la pasión, arcaica y latente, por el ritmo del tambor, raíz e inicio de todo movimiento. Ser espectadora de cientos de agrupaciones de música y danza propició que brotara mi enamoramiento por la forma de bailar, cantar y moverse de los artistas de la diáspora africana. Tuve el privilegio de conocerlos, conversar y compartir la tras escena, así como las tertulias posteriores al festival, espacios de ocio e intercambio en los que surgían los mejores jams, horas de jarana, juego e improvisación con la inevitable fusión de ritmos y de personas.

Surgieron amistades, proyectos e intercambios, y después de tres años de nutrirnos mutuamente con un grupo de artistas esmeraldeños, se perfiló el deseo de consolidar esos intercambios en una plataforma abierta, lo que después sería el proyecto Esmeraldas en movimiento.



ESMERALDAS EN MOVIMIENTO I FOTO TAMIA GUAYASAMIN

Iniciamos con fuerza, además del apoyo de la mencionada Dirección de Cultura del Municipio, logramos la participación de la Cooperación española (aecid) a través de la Sección cultural de la Embajada de España en Ecuador, apoyo que nos permitió proponer una formación de tres semanas de duración; sin embargo esto suponía un conflicto. Nos vimos obligadas a invitar a una artista española como parte de la programación y lo que menos deseábamos era iniciar el proyecto estableciendo un vínculo que permaneciera en la lógica de la colonización.

Logramos así negociar una programación diversa en la que incluimos artistas provenientes de otros países que fuesen referentes creativos locales y pares de los estudiantes: la coreógrafa y bailarina ecuatoriana Amelia Poveda como referente local, impartió clases de técnica de danza contemporánea; y el bailarín y antropólogo venezolano Oswaldo Marchionda, como par afrodescendiente (o mejor dicho negro, como él se autodefine) ofreció un taller teórico práctico sobre la tradición en movimiento. Dado que en aquella época no teníamos contacto con artistas españolas del movimiento que trabajasen con temáticas de la diáspora africana, decidimos invitar a una artista de otra rama. Por recomendación de colegas españolas convocamos a la artista visual y documentalista Marina Monsonís, originaria de Cataluña, con amplia experiencia en trabajo con comunidades a través de intervenciones para recuperar la memoria. Marina ofreció un taller de creación a partir de elementos de las artes visuales. El taller finalizó con una intervención para la recuperación de una receta de la culinaria local. Yo acompañé las tres semanas de trabajo con un taller teórico sobre apreciación de danza contemporánea.

La primera experiencia fue contundente, contamos con una amplia presencia de artistas y estudiantes, quienes participaron proactivamente en cada una de las propuestas de los artistas invitados. Toda información compartida fue tomada con mucho interés y aprecio. Así mismo, cada uno de los artistas participantes terminó su taller completamente nutrido de los días de estancia y convivencia en Esmeraldas.

Para la segunda edición, en 2012, no logramos gestionar los apoyos necesarios para realizar una formación extendida, es así que concentramos el trabajo en algunos días, con jornadas teóricas y prácticas a mi cargo. La cantidad de alumnos fue menor, por ende pudimos realizar un trabajo más detallado en aspectos de análisis de piezas de danza, referentes artísticos afrodescendientes y en el taller de creación en movimiento.

A continuación tuvimos algunos años sin realizar el proyecto. Durante ese tiempo continuamos colaborando en lo que fueron las últimas ediciones del maravilloso Festival de Carnaval. Fue en 2017 que logramos contar con la esperada tercera edición. Esta vez elegimos establecer una conexión directa con la raíz africana, es así que nos dedicamos exclusivamente a la técnica de Germaine Acogny, madre de la danza contemporánea africana. Una vez más, contamos con el apoyo de la Cooperación española, quienes financiaron la participación de la artista ibérica Aïda Colmenero Díaz, discípula de Acogny.

El trabajo con Aïda fue fabuloso, los alumnos –en su mayoría bailarines profesionales de agrupaciones de danza esmeraldeña– estaban encantados con la posibilidad de acercarse a una técnica de danza creada en Senegal. Este encuentro trajo una alta exigencia de concentración en el trabajo y de autovaloración, cuestiones complejas para el contexto, que pudieron sobrellevarse con esfuerzo y dedicación.

La concreción del proyecto en las tres ediciones me permitió constatar que las expresiones de matriz afro son una parte fundamental de la identidad iberoamericana, que además operan como una fuente inagotable de movimiento y creatividad. Dedicar mi trabajo como gestora cultural a la población esmeraldeña a través de este proyecto, me ha brindado la satisfacción de establecer un puente que habilita varias conexiones: entre el mundo de la danza contemporánea iberoamericana y los artistas esmeraldeños, quienes escasamente acceden a este tipo de información; y entre los esmeraldeños y artistas afrodescendientes que son referentes, fortaleciendo la auto valoración por parte de los esmeraldeños. El proyecto difunde las expresiones de matriz afro y promueve el respeto hacia las mismas, generando conciencia sobre la espantosa discriminación que existe en Ecuador hacia esta población.

Realizamos dos documentales[1] cortos de la primera y de la última edición, dichos videos recogen algunos testimonios. Para Oswaldo “el proyecto ha dado un buen aporte para ampliar la visión, que vaya más allá de los espectáculos y festivales, para generar otros niveles de conexión. Si los esmeraldeños tienen la oportunidad de desarrollarse a partir de eso, creo que pueden pasar cosas muy interesantes”. Marina nos comenta que su experiencia en Esmeraldas fue muy enriquecedora a nivel humano; y para Amelia “el proyecto es el inicio de algo que ellos (los alumnos) van a demandar después, es un proyecto que no impone un tipo de movimiento, sino que pone una semilla de una necesidad local, lo cual puede

1.Documental EM I: https://youtu.be/5YY9ffYt6DE / Documental EM III: https://youtu.be/-tzGC3RU1ZA



producir un movimiento." Para Aïda, quien por motivos personales llegó a Esmeraldas con plena conciencia de la responsabilidad histórico-social que implicaba su primera visita a Abya-Yala, fue maravilloso.

Para los participantes: "Es una experiencia grandiosa… estoy buscando la forma cómo plasmarlo con mi cotidianidad" (María Perea). "Muchísimas gracias, ya que no se habían dado este tipo de talleres" (Ricardo Sosa). "Nunca me imaginé en mi trayectoria en danza y música tener un taller de estos, me siento muy contento" (Anthony González). "Hay algo que ella (Aïda) nos dio a entender en cuanto a la libertad con disciplina" (Viviana García).

Este proyecto busca propiciar un espacio para que los bailarines esmeraldeños se nutran de experiencias en torno de la danza y la creación contemporánea, y que esto fortalezca sus prácticas artísticas. Hemos encontrado una repercusión positiva, muchos bailarines han participado del proyecto más de una ocasión y todas las veces nos han pedido que continuemos. Así mismo, el retorno para los artistas que llegan a Esmeraldas es muy valioso. En definitiva, el proyecto genera encuentros que propician la expansión de experiencias y conocimientos para todos quienes son parte del mismo.

Esmeraldas en movimiento se posiciona como una plataforma fundamental para el desarrollo de los bailarines esmeraldeños y para la difusión de referentes afrodescendientes en la creación contemporánea. Estamos trabajando para lograr los apoyos necesarios y contar con una sede estable y una programación continua, que habiliten la expansión del proyecto, y a través del mismo, el despliegue de los artistas esmeraldeños. Quito, noviembre de 2018.

CONTACTO:

gtamia@gmail.com
+593995097545
WEB del proyecto: https://esmeraldasenmovimiento.wordpress.com/

ESMERALDAS EN MOVIMIENTO. FOTO DE LILIAN GRANDA



la danza MODERNA[1]

POR **RAMIRO GUERRA**[2]

El primer cuarto de nuestro siglo xx marca un periodo importante en el proceso que viene desarrollándose desde fines del siglo pasado, y en el cual un deseo de ruptura con los academismos imperantes en las artes, crea nuevos moldes de expresión. Toda una generación de artistas, entre ellos Eleonora Duse, Constantino Stanislavsky, Gordon Craig, Isadora Duncan, desenvuelven su creación artística en búsqueda de otros valores bien distintos de los hasta esos momentos imperantes. Buscan la expresión del artista a través de medios simples pero profundos de comunicación. Todo un andamiaje de convenciones, medios externos, virtuosismos decadentes, cayó fulminado por el rayo de una generación sincera hacia el arte, y que buscó en el mismo una verdad bien distinta a la establecida por una tradición vacía. Experimentadora, iconoclasta, rebelde a los sistemas establecidos rompió con todo lo anterior y creó nuevos pilares para el arte del futuro.

1.Este artículo fue publicado en *Lunes de Revolución*, mítica publicación de los primeros años de la Revolución Cubana. En sus páginas escribieron los más destacados artistas e intelectuales del mundo que plasmaron el pulso de la época. La dirección de la revista fue encabezada por Guillermo Cabrera Infante, escritor y crítico de cine, y por el poeta Pablo Armando Fernández. "La danza moderna" apareció en la edición del 10 de agosto de 1959, apenas unos meses después del triunfo de la revolución. Lo publicamos en *Interdanza* por los aportes que hace al estudio de la danza moderna y por la importancia histórica del texto mismo. *Lunes de Revolución* se encuentra en www.archive.org

2.*Ramiro Guerra Suárez. Doctor Honoris Causa. Premio Nacional de la Danza, coreógrafo, director artístico y escritor. Reconocido como uno de los más insignes creadores del espectáculo y la danza en Cuba en el siglo XX. Su obra constituye el inicio de una tradición danzaria que enaltece el arte cubano. Es un creador en el cual su estética danzaria está dada por una extensa fusión de técnicas y estudios, educado en el ballet clásico en el cual asumió los principios básicos.* (Texto tomado de https://www.ecured.cu/Ramiro_Guerra_Su%C3%A1rez)

A pesar de los excesos que esas tendencias han podido llevar en los "ismos" de nuestro momento actual, las bases firmes de sus creadores mantienen su pureza cuando son enclavadas en una sana orientación.

Isadora Duncan, una de la figuras de este grupo renovador, dio a la Historia de la danza el mayor y más fuerte empuje de su desarrollo, tan detenido por siglos. La danza, dentro de la historia general de las artes ha experimentado un estancamiento en su evolución que la ha llevado por niveles bien distintos de las otras manifestaciones artísticas, y así vemos como cuando las artes plásticas, la música, la literatura, y demás artes han pasado por diversas etapas de su desarrollo, la danza seguía estancada en etapas románticas con confusas denominaciones de "clásica".

Isadora Duncan dijo: "He descubierto un arte que ha estado perdido por dos mil años". Pensaba que "la danza tiene un motor profundo: el alma", y rompió con todo el convencionalismo romántico de tutús, zapatillas de punta, historias de cisnes y sílfides, y de virtuosismos ajenos a la expresión pura de las emociones artísticas.

Comprendió en los vasos griegos la pureza del movimiento y la fuerza emocional de esa libertad helénica que despertó en ella el sentimiento de una verdadera danza. Dice Martín de ella: "Fue su más profundo deseo descartar todo artificio, toda invención, todo tradicional método y vocabulario de movimiento, tales como el establecido por el ballet, y lograr la fuente natural de la expresividad del hombre, usando solamente movimientos naturales del cuerpo, sin exageración acrobática y ornamentación superficial, permitiendo solamente pro-



RUTH SAINT DENIS_FOTO DEL BAIN NEWS SERVICE, PUBLISHER - LIBRARY OF CONGRESS US_FUENTE WIKIMEDIA COMMONS

ducirlos por los más profundos impulsos".

En Alemania, donde la tradición clásica italiana-francesa nunca tuvo profundas ni firmes raíces, quedó sembrada la semilla de la rebelión, y una generación más tarde, –en plena post guerra mundial surge un movimiento vital de danza. Los sistemas de Bode y Dalcroze dentro de un afán científico-gimnástico-musical van a abrir los caminos del sistema de Von Laban, quien buscó en la emoción espacial de sus corales danzarios un sinfonismo expresivo. Armonía en espacio fue la contribución, perspectiva y ritmo.

De esta escuela ha de salir todo un movimiento encabezado por figuras como Harald Kreutzberg, Kurt Joos y Mary Wigman. Esta última es la más importante del grupo. El "expresionismo alemán" entra en la danza a través de Wigman. La distorsión, el ámbito fantástico de la pesadilla, el aislamiento del hombre, la evasión hacia lo exótico, todo un mundo de sujetos en ruptura con lo convencional "bello" aparecen en la danza de Mary Wigman. Lo feo, lo angular, lo grotesco, lo inarmónico, todo un sistema de medios expresivos más allá de lo establecido por el standard estético del día aparece para enriquecer los movimientos de la danza, y nuevos experimentos con la música hacen que sea suprimida a veces, y otras utilizada en simple servicio de la danza.

Mientras tanto en América se gestaba un movimiento paralelo. Ruth Saint Denis con un instinto de misticismo religioso buscaba en las danza de Oriente la pureza expresiva del movimiento, y Ten Shawn luchaba por la restauración de la danza masculina tan en decadencia dentro del ballet del siglo xix, y por la destrucción del estigma de afeminamiento que pesaba sobre el mismo. De la unión de estos dos artistas, surgió el Denishawn, cuna de los revolucionarios de la danza actual. Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman, en franca oposición al teatralismo superficial de sus mentores y al envejecimiento de sus principios ya anquilosados, inician su propio sistema de creación individual, dando una culminación al desarrollo de la danza contemporánea.

Martha Graham nos trae un concepto de integración, intensidad emocional y pasional, además de una concentración profunda en los ámbitos del movimiento físico. Su estilo se caracteriza por una gran introspección que vuelca emotivamente al espacio que la rodea. Ella misma nos dice: "El cuerpo siempre ha sido para mí una emocionante maravilla, un dínamo de energía excitante, valiente y poderosa, un delicado balance de lógica y proporción. Quiero ser algo del milagro que es el ser humano, con sus motivos, su disciplina y su concentración".

Y aunque su estilo parezca eminentemente intelectual, la simplicidad es uno de sus ornatos. "Ser simple toma la más grande medida de experiencia y disciplina conocida por un artista", nos dice. En contra de la suavidad de movimiento desarrolla su enfoque del "movimiento percusivo", tajante, angular como el toque de un tambor primitivo. En vez de la búsqueda del vuelo y flote por el espacio, centra su cuerpo en una integración de sí misma, sintiéndose más atraída por el suelo que por la huida del mismo a través del salto.

Los temas de sus danzas son de gran intensidad: el gran paisaje americano de Appalachian Spring con la trémula emoción de los pioneros ante un nuevo mundo preñado de inciertas posibilidades, pero estáticos en la convicción de su misión; el aplastante primitivismo en el poder religioso de El penitente y Primitive Misteries; la oscura región del inconsciente de tres mujeres ligadas por un eje familiar, en lucha contra los prejuicios del medio, en el dramático Death and Entrances basado en la torturada vida de las Bronte; la exquisita vena lírica de Emily Dickinson en Letter to the World con uso de la poesía en la danza; sus profundas sátiras de la mujer en Every Soul is a Circus, y Punch and Judy; y los más recientes trabajos de Cave of the Heart, sobre el tema de Medea; Night Journey sobre el Edipo y Clitemnostra en tres actos, todos ellos inspirados en los tradicionales conflictos y personajes griegos con visión actual.

Veamos ahora la figura de Doris Humphrey, recientemente desaparecida, que puede ser colocada en franca oposición a Martha Graham. Si a esta última puede llamársela introvertida, a la primera tendremos que decir que plasmará la extroversión en la danza moderna norteamericana. Si en Graham la profundidad psicológica impera, en Humphrey el valor sustancial del hombre reside en la función que éste presta como parte de un todo coherente. La temática de sus danzas está llena de esa idea. La vida de las abejas, de enfoque filosófico, el Pasacaglia, una de las más grandes obras maestras de la composición de danza. La historia de la humanidad, sátira de la pareja humana en el estilo de los cartones humorísticos norteamericanos. Día sobre la tierra, canto al trabajo, y otras más son legado de su pensamiento expresado en danza.

Sus teorías sobre el movimiento son de gran riqueza de concepto. Relaciona el más pequeño impulso del cuerpo con una defensa contra la caída, entendiendo por ésta, la pérdida del centro de gravedad. Descubre dos fuerzas contradictorias, una que empuja hacia la caída y otra contrarestante de la misma, que devuelve el cuerpo a su centro. Mientras más fuerte sea el empuje de la caída más potente será la fuerza restauradora. "Toda emoción es un arco entre dos muertes", nos dice, una es la muerte de la completa inactividad, en la que no existe la lucha con la gravedad, y al extremo opuesto está la muerte de la destrucción, en la cual la gravedad ha

perdido todo esfuerzo de resistencia.

Los movimientos más interesantes de observar son aquellos en la esfera del peligro, donde la destrucción está siendo constantemente repetida y en el momento crucial evitada. Toda su técnica se basa pues, en un continuo alternar de balance y falta del mismo, es decir, en la caída y el recobrar de la misma. Estas ideas fueron experimentadas y plasmadas en danza pura, sin contenido dramático, aunque como naturalmente se puede observar, este último sentido estaba implícito en la forma del movimiento. Más tarde, grandes piezas emergieron de todo ese trabajo experimental y actualmente sus coreografías son consideradas como obras maestras de la danza actual.

Este breve recorrido teórico sobre la tradición de la danza moderna nos da una idea de sus principios, su ruptura con las formas tradicionales, y la proyección de sus creadores en los nuevos horizontes de la Historia de la danza, sin que ello quiera decir que se haya cerrado ya el campo de la experimentación, sino que por el contrario se sigue manteniendo una inquietud viva en las generaciones posteriores a estas citadas, lo cual seguirá manteniendo a la danza como una de las manifestaciones más vivas y una de las experiencias artísticas más emocionantes de la cultura contemporánea.


ESTUDIO DE MARY WIGMAN EN BERLÍN_FOTO DEL BUNDESARCHIV_FUENTE WIKIMEDIA COMMONS


LABAN Y SUS DISCÍPULOS_FOTO AUTOR ANÓNIMO_FUENTE WIKIMEDIA COMMONS


ELEONORA DUSE EN LA GIOCONDA_FOTO BYRON - APPLETON'S MAGAZINE_FUENTE WIKIMEDIA COMMONS


TED_SHAWN Y MARTHA_GRAHAM_1921_FOTO ARTHUR KALES_FUENTE WIKIMEDIA COMMONS

REPORTAJE **F**

OTOGRÁFICO

POR **SANDRA HORDÓÑEZ**

EL DÍ

DE LOS

DESCARNA



A través del cuerpo en movimiento, uno puede descubrir el trayecto histórico de una sociedad. Las danzas mexicas son parte de la cultura popular, y también, una forma de resistencia cultural que busca preservar un pasado imaginado, que se tiene como punto de referencia y que explica el presente y otorga también una forma de relacionarse con la modernidad. En ellas se ven expresadas las ideas de un pasado mítico, caracterizado por una relación perfecta con la deidad y con el mundo, en oposición con un ahora que se nos revela como caótico e injusto.

Estas danzas son un claro ejemplo de cómo la gente se apropia de símbolos y creencias para dar paso a una forma de mover el cuerpo, que encarna los deseos de la comunidad y que se muestra a los otros como punto de encuentro de la diversidad cultural y religiosa de nuestro país. A las plumas y vestuario de los bailarines se suman los símbolos de la cristiandad y máscaras de la muerte hechas de látex.
Las imágenes de Sandra Hordoñez se tomaron durante los festejos del Día de los Descarnados, los cuales, según la religiosidad de los antiguos aztecas, iban al Mictlán. lugar para los que morían de otras causas que no fueran por ahogamiento, durante el parto o en la guerra. La muerte, en el mundo prehispánico, era un acontecimiento natural que no tenía ninguna carga moral, era una parte más del ciclo vital y no estaba significada por el pecado.



Este recorrido visual da cuenta de la forma en que la gente imagina el pasado y lo hace presente como parte de las manifestaciones culturales del pueblo mexicano. Queremos expresar nuestro agradecimiento a los danzantes del MUNAL, al Tlahtuani Ocelocoatl S. Ramírez; a la Cihuacoatl, Tezcaixaya Araceli Granados y a la Fundación Calpulli Tetzahuitl Tezcatlipoca Zemanaua K Tlamachtiloyan A.C. A los danzantes de la Catedral, y a la maestra Temiki, Grupo Ze Mazatl.


TOCHTLI








































TETZAHUITL
TEZCATLIPOCATL
CALPULLI
MEXIHCO
TENOCHTITLAN
CEMANAHUAC
TLAMACHTILOYAN
MEXIHCO
MEXIHCA
SUMA INSTANTES
Entrada libre


YAOXOPA
EN DEFENSA
DE LO NUESTRO
MEXIHCO
TENOCHTITLAN
FUNDACION ZEMANAUAK
TLAMACHTILOYAN A. C.
MEXIHCO
TENOCHTITLAN
























NIKE


SATURNINO HERRAN
Y OTROS MODERNISTAS


TERRITORIO IDEAL
JOSÉ MARÍA VELASCO
PERSPECTIVAS DE UNA ÉPOCA
PRIMER PISO
DE LA PIEDRA AL BARRO












TETZ HUITL
TEZCAT IPOCATL
CAL PULLI










SATURNINO
HERRÁN
"El Cardenal"






El Cardenal














SUMA INSTANTEZ
Entrada libre


16:08:58










ESCUELA NACIONAL DE INGENIEROS
SUMAR INSTANTEZ



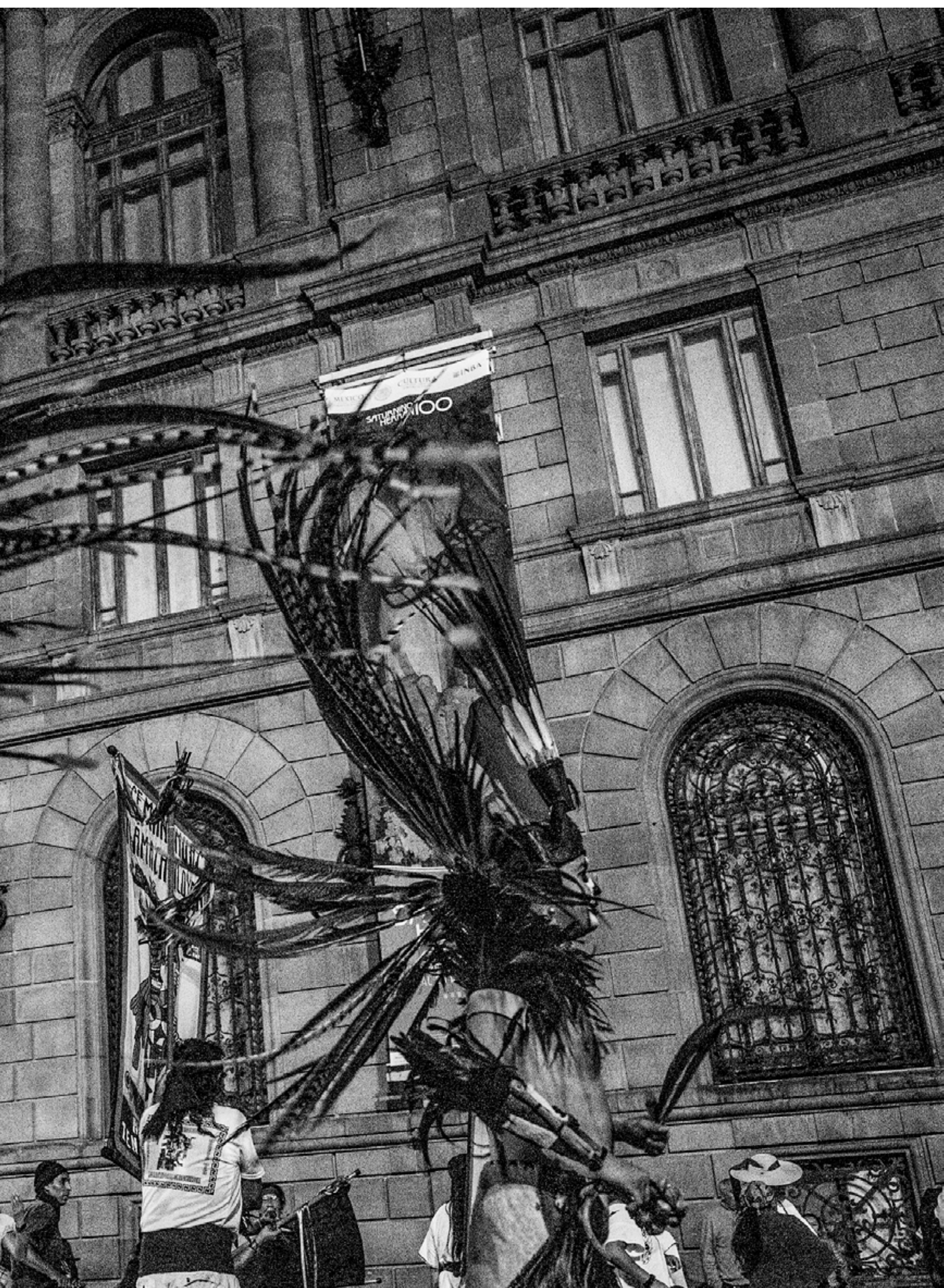

CULTURA
INBA
TERRITORIO IDEAL
JOSÉ MARÍA VELASCO
PERSPECTIVAS DE UNA ÉPOCA
PRIMER PISO










MEXICO
CULTURA
INBA
100










SATURNINO
HERRÁN




RESTAURANTE
El Cardenal


SATURNINO
HERRAN

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Francisco Cornejo Rodríguez
Oficial Mayor

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Roberto Vázquez
Subdirector general de Bellas Artes

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador nacional de Danza

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas



“Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa”.